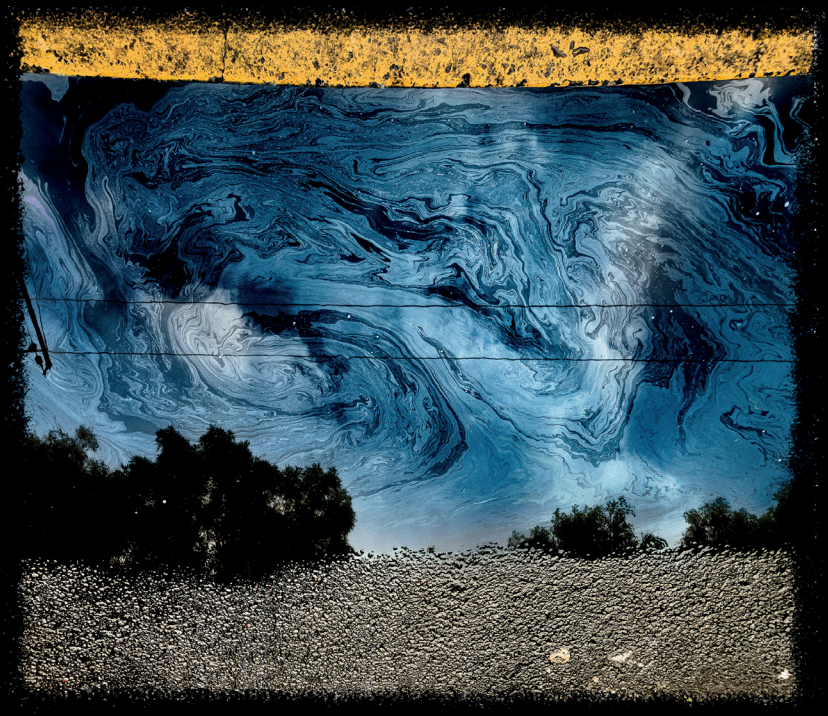
Norma Angélica Cuevas Velasco
Raquel Velasco
(coordinadoras)

Escrituras desbordadas

Variaciones sobre el pensamiento literario



COLECCIÓN BIBLIOTECA

Universidad Veracruzana

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto
para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales.
Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos
o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).
Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana
para cualquier uso comercial.
La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será
responsable por las acciones legales que genere e indemnizará
a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja
conforme a la legislación aplicable.

Encuentra más libros en Acceso Abierto en:
http://bit.ly/EditorialUVAccesoAbierto

ESCRITURAS DESBORDADAS

Variaciones sobre el pensamiento literario

COLECCIÓN BIBLIOTECA

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Martín Gerardo Aguilar Sánchez
RECTOR

Juan Ortiz Escamilla
SECRETARIO ACADÉMICO

Lizbeth Margarita Viveros Cancino
SECRETARIA DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Jaqueline del Carmen Jongitud Zamora
SECRETARIA DE DESARROLLO INSTITUCIONAL

Agustín del Moral Tejeda
DIRECTOR EDITORIAL

ESCRITURAS DESBORDADAS

Variaciones sobre el pensamiento literario

Coordinadoras

NORMA ANGÉLICA CUEVAS VELASCO

RAQUEL VELASCO

Universidad Veracruzana

Dirección Editorial

Diseño de colección: Aída Pozos Villanueva
Maquetación de forros y *collage* digital: Jorge cerón Ruiz

Primera edición, 12 de julio de 2023

D. R. © Universidad Veracruzana
Dirección Editorial
Nogueira núm. 7, Centro, CP 91000
Xalapa, Veracruz, México
Tels. 228 818 59 80; 228 818 13 88
direccioneditorial@uv.mx
https://www.uv.mx/editorial

ISBN (versión electrónica): 978-607-8923-24-3

DOI: DOI: 10.25009/uv.2918.1734

Este libro fue financiado con recursos institucionales del Fondo de Consolidación para Cuer-pos Académicos 2023, de la Dirección General de Desarrollo Académico e Innovación Edu-cativa, y contó con apoyo complementario de la Dirección General de Investigaciones y del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana.

PREFACIO
LOS DESAFÍOS DE LA TEORÍA LITERARIA[1]

José María Pozuelo Yvancos
Universidad de Murcia

La fisonomía del campo de la teoría de la literatura ha cambiado notablemente en los últimos treinta años. Quizá quienes procedemos de un campo filológico, es decir, quienes habíamos ligado la suerte de la reflexión literaria con cuestiones del signo y del lenguaje en primer término, antes y después del brote semiótico, percibimos esos cambios de forma más neta. Al margen de la formación de los universitarios de México y de España que fuimos entrando desde la filología en la teoría literaria, y planteando la cuestión de manera general, como principio epistemológico, las dos principales corrientes teórico-literarias de la primera mitad del siglo en los países eslavos y europeos, el formalismo ruso y la estilística, vieron unidos los problemas de la literatura y los del lenguaje. Eso constituyó un paradigma general que nutrió el campo teórico literario en Europa y en América hasta al menos 1980 con el éxito que supusieron la narratología o la semiótica teatral como ejemplos conspicuos de la alianza de la teoría con la investigación de las formas, los signos y sus códigos.

Podríamos reflexionar sobre el hecho de que, al no ocurrir lo mismo en Estados Unidos, las corrientes actuales conocidas como Cultural

1 Extraigo en este texto, con el que atiendo la amable solicitud de las profesoras Norma Angélica Cuevas y Raquel Velasco, de la Universidad Veracruzana, algunas reflexiones nacidas en enero de 2023 adelantadas en dos lugares previos: en una entrevista que mi discípula Mariángeles Rodríguez Alonso me hizo para ser publicada en la revista *Theory Now* y en la ponencia inaugural del congreso de la Asociación Española de Teoría de la Literatura (Asetel), celebrado en la Universidad de Murcia, sobre *Desafíos hermenéuticos de la teoría literaria*.

Studies no provienen de tal tradición y, por tal motivo, han puesto mayor énfasis en los aspectos sociológicos y antropológicos, otorgando mayor predominio a la filosofía o a la sociología que a la lingüística. Ello explica también por qué la lingüística practicada en Estados Unidos se había vinculado más con la filosofía analítica que con la literatura. Por el contrario, en Europa la filosofía misma se evadió del paradigma de la filosofía analítica, lo que motivó que filósofos como Martin Heidegger (gran intérprete de Celan) o Paul Ricoeur (cuyo ensayo *La metáfora viva,* de 1975, adeuda mucho a conocimientos semánticos y luego a los problemas hermenéuticos, sea de la narración o de la memoria y la imaginación) mantuvieran un vínculo estrecho entre la hermenéutica y los conceptos provenientes de la fenomenología y de la estética. Tal hermanamiento propició que la cultura teórica, nacida del entronque de los movimientos fundacionales con la tradición europea, tuviera un lenguaje crítico en el que la hermenéutica filológica (incluida la bíblica) aflorara de continuo y nunca se ignorara o se omitiera.

No quiero irme demasiado lejos, aunque reflexionar sobre grandes tradiciones europeas y americanas pueda ser útil, pero sí quiero decir que el maridaje de teoría y lingüística que estuvo en la base del estructuralismo, heredero del formalismo en cuanto a teoría literaria se refiere, proporcionó muchos beneficios a los estudios literarios. Me detendré únicamente en los dos que considero más importantes sin entrar en detalles analíticos, en relación con la aparición de un nuevo objeto y un nuevo método. En cuanto al objeto, la definida como *literariedad* era una categoría universalizadora, que no contemplaba ya este o aquel escritor y sus obras en el seno de la historia de la literatura nacional (que era el paradigma vigente) sino que afrontaba la especificidad de la literatura como lenguaje. Que fuera o no un desvío o practicara una desautomatización es posterior; lo principal es que la pregunta implicaba enfrentarnos a un objeto nuevo, que superaba el marco de las obras literarias y los autores, y propendía a un tratamiento de problemas universales. Preguntarse por la trama, la composición, la focalización, el ritmo, el tiempo narrativo,

la segmentación del texto teatral llevaba la conversación a un lugar universal en el que las categorías no dependían de las propias historias ni de la literatura y su sucesión de obras. En cierto modo, el énfasis de los formalistas por llamar poética a la teoría literaria (un sustantivo que me gusta mucho y que utilicé en mi *Poética de la ficción,* de 1993) nos vinculaba a la gran tradición grecolatina, también con la retórica, ambas ciencias del discurso que se ordenaron como categorías virtualmente aplicables al objeto literario. La teoría literaria, entendida así, se vinculó con sus inicios y recuperó una conversación de siglos muy anterior al triunfo decimonónico de las historias literarias como marcos epistemológicos de estudio.

Además de un nuevo objeto, la teoría literaria entroncada con la lingüística proporcionó un método, y un metalenguaje adecuado a él. Aquí es donde la teoría de la que estoy hablando, a la par de sus relevantes aportes, restó también mucho, sobre todo por la tentación formalizadora de la que no supo sustraerse y que le llevó a mimetizar en exceso las categorías tomadas de la lingüística. De esa forma, una categoría como la de f*ábula (mythos)* se entendió como sintaxis; y los cambios o desarrollo de los motivos, como morfología. Hubo, sí, un loable intento de precisión terminológica, pero se abusó en exceso de él. Derivó muchas veces en metalenguajes crípticos no siempre necesarios. Está una categoría como *durée* en Gérard Genette (mejor que la *vitesse* que la sustituyó), o fue pertinente la distinción *heterodiégesis* y *homodiégesis;* pero cuando sentimos la necesidad de llegar a la *metalepsis homodiegética con focalización de tipo IV* algo fundamental se había perdido. Tal sobredimensión de los metalenguajes en manos de epígonos menos agudos que Genette, Cesare Segre o Mieke Bal, que eran claros, separó a la teoría de sus vecinos, sobre todo de la filosofía y de la estética. Y tal separación hizo daño. Sin embargo, no deberíamos por ello eludir los muchos beneficios que tuvo, tanto en la definición del objeto como del método, en el maridaje de los estudios lingüísticos y literarios. De hecho, la teoría de la literatura creó categorías en el ámbito de la teoría textual o de la pragmática que han servido para concebir un modo de leer las obras lite-

rarias con una mirada en la que la forma es constitutiva y no un nivel. Y pasar de las obras literarias a otros textos artísticos mediante lo que Mieke Bal (2009) ha denominado "conceptos viajeros" en humanidades.

Uno de los mayores problemas que detecto es el enorme déficit conceptual en el manejo de la categoría de forma, que hoy se hace por muchos, contraponiéndola a contenido. Y –por lo mismo– la equiparación significado y contenido, que no son categorías iguales. Es como si volviésemos a las etapas escolares, muy *naifs,* en que se decía "forma" y "contenido" como niveles separables. En literatura el lenguaje no es una opción analítica, ni el contenido es un nivel. No hay nada en la literatura que no sea lenguaje y significado. Esta afirmación tan radical puede resultar sorprendente y hay que explicarla. Se me puede decir que en la literatura hay conflictos sexuales, familiares y temas como el odio, el poder, la sumisión, el incesto o la rebeldía. Claro que sí, no hay nada que la literatura no pueda tratar, pero eso no la constituye en tanto literatura, y no distingue la buena literatura, la creativa, de la bazofia topiquera o el directo pedagogismo que nos asola. Hay un momento en que debemos pensar si la literatura tiene sentido, y ese es un momento de lenguaje. Si todos esos temas de los que he hablado (celos, odio, amor, miedo, recelo) pudieran decirse de un modo distinto a como la literatura los ha construido en sus grandes obras, la literatura no tendría lugar en el mundo. Leer a Shakespeare o a Virginia Woolf cuesta trabajo, es más costoso que hablar de esos temas parafraseando su contenido o mensaje. Por tal trabajo o coste, la literatura sería ociosa e innecesaria si fuese solo una versión de algo distinto a la construcción de significado que ella aporta. Es más, al implicar un esfuerzo, la literatura desaparecería como ámbito en nuestras sociedades si fuesen contenidos que no necesitan la forma de Shakespeare o de Virginia Woolf para existir. No existen sin esa forma. Recientemente asistí a una espléndida conferencia de la profesora Elide Pittarello sobre la noción de estilo de Juan Benet, quien fue uno de los que más agudamente se planteó el problema. Apelaba la profesora de Venecia al libro de Nelson Goodman *Maneras de hacer mun-*

dos (1978) (que analicé en mi *Poética de la ficción)* para recordarnos que la sinonimia no existe. No hay otro modo de decir lo mismo. El estilo es una categoría conformadora y nos dice que nada hay en literatura que no sea forma, concebida por tanto como la creación de un lenguaje (inseparable de significado, claro, pero no limitado a "los contenidos"). Contra esta cesión a los contenidos dados, como si fueran previos, construyó Susan Sontag su ensayo *Contra la interpretación* (1964).

El mayor problema que le veo a los estudios culturales tal como los desarrollan algunos (hay de todo en esa parcela, como en toda actividad) es que practican un tematismo sociológico en que los temas son tomados como contenidos sin que la forma sea en ellos decisiva u opere en la interpretación. Por tal cosa se viene estimulando una literatura pedagógica que ejemplifica los tópicos más cercanos, queriendo ser muchas veces coincidentes con lo que piensa el lector. Pero para ello, y por ello, algunos piensan no necesitar a Shakespeare, Joseph Roth o Virginia Woolf, ni sienten como una pérdida no tenerlos en el punto de su reflexión teórica. Tal proceder termina siendo profundamente reaccionario, pues, si se prescinde de la forma, del lenguaje, la reflexión literaria terminará aliada con la ley del mínimo esfuerzo y convertirá la literatura en un lugar prescindible y en el fondo profundamente aburrido. Lo que hace necesaria a la literatura es precisamente la forma o la premisa de que no hay otro modo de llegar al corazón del hombre y de la mujer (en los textos literarios personajes más que personas) que a través del estilo que los ha creado. Hay por último la cuestión de la especificidad, respecto a si la teoría de la literatura tiene o no algo que hacer que no puedan hacer otras disciplinas. Pero en ese asunto no puedo entrar ahora.

Hay otro lugar que me interesa subrayar: la teoría fue siempre hija de las preguntas y de la mirada del espectador o lector hacia las obras de creación. La literatura es en sí misma un objeto teórico, un sujeto interpelante, de cuya interpelación nació la teoría. Una de las cuestiones que más me preocupan del estado actual y del uso que muchos hacen de la teoría es entenderla como discurso autosuficiente. Hace años asistí a un

congreso en que habían quitado del título la palabra literatura. Se llamaba algo así como Los lenguajes de la teoría, como si la teoría fuese, por así decirlo, el nuevo objeto a aplicarse. Muchos de los que así piensan y trabajan hoy en la teoría literaria parecen necesitar a la literatura únicamente a modo de ejemplo de un discurso que pudiera supuestamente vivir fuera de ella. Es como si se tratase de algo que ya está, y de lo que se discute (pongamos cuestiones de sexualidad, poscolonialismo, represión, inmigración o lo que fuere) y que vendría luego la literatura a corroborar, confirmar o desmentir según sea el caso.

Hay dos problemas en una formulación semejante. El primero es que, si la literatura ha de tomarse primordialmente como ejemplo de discursos o de problemas sociales, del poder o de cualquier asunto, normalmente la literatura más tópica y menos creativa es la que puede resultar más elocuente, de manera que igual da entonces que sean Sófocles, Rulfo o Isak Dinesen (Karen Blixen) que la obrita de quiosco o el dramón de la telenovela. Ambas, las buenas y las bazofias, se igualan si son ejemplos de un problema que ya está sin ellas. Pero hay más: al proceder de tal forma muchos teóricos ignoran que la gran literatura fue siempre la que movió a las categorías discursivas porque las cuestionó y las situó allá donde no estaban. Cervantes creó la novela en un momento en que la teoría ni siquiera se lo planteaba.

Una obra literaria es la que te interpela y te lleva a un lugar donde no sabías que ibas a ir, te saca de tu zona de seguridad. Pondré dos ejemplos: Conrad escribe *El corazón de las tinieblas* (1899) y esa obra puede leerse como un alegato contra el colonialismo en general y el belga en particular. Pero en el análisis que Edward Said (2008) hace revela que en la idea de tiniebla y sombra, en el lugar semántico de la negritud, lo oscuro, la serpiente que es metonimia del río Congo, el mismo comienzo de la novela, llevan la cuestión a lugares complejos que pudieran asociar a Kurtz con una metonimia de la animalidad inherente a esa zona explorada, y, por tanto, a una posición menos obvia en el trasiego de la ideología poscolonial.

El otro ejemplo lo tomaré de Kafka a partir de la interpretación que Cesare Segre (1996) hizo del escritor y sus "Mundos proféticos" (así tituló la ponencia dada en la Universidad de Murcia en el congreso titulado Mundos de ficción). Antes de que hubiera campos de exterminio judío, imaginó las construcciones absurdas de *El castillo* (1926) o de *El proceso* (1925) que los habían profetizado. Es la literatura la que dice lo no dicho y ciertamente lo que de otra forma no puede decirse. Por tal razón, me decepciona mucho el uso que actualmente se le quiere dar a la literatura como ejemplo, como si no confiásemos en ella, como si no fuese importante lo que no hemos comprendido del todo y nos hace estar abiertos a lo posible ignoto. Tales son los territorios en que la literatura reina. Por tanto, la necesidad de la teoría es solidaria con la necesidad de la literatura.

Una última cuestión sobre este asunto. Cuando propendemos a utilizar la literatura como ejemplo de asuntos sociales, políticos o sexuales, estamos trivializando o disminuyendo su importancia, pero también la nuestra como estudiosos, en el filo incluso del cuestionamiento de nuestra necesidad. Si un sociólogo o un psicólogo puede encontrar lo mismo o incluso más (si se trata solo de una lectura sociológica o psicológica) que un teórico literario, cualquiera puede enseñar teoría, y así viene ocurriendo en muchas universidades norteamericanas que cubren sus puestos desde la presunción de que Estudio Cultural no implica un abordaje con especificidad filológica o especialización en el estilo o el lenguaje de las obras y su composición. Vinculado a la especialización excesiva de los *curricula* académicos, encontramos que hoy raramente a un teórico se le exige que maneje bien la métrica, la retórica, la poética, la pragmática, la hermenéutica, o que conozca la tradición estética, es decir, aquellos instrumentos analíticos que hacían necesario nuestro concurso en el diálogo sobre la literatura con conocimientos de los que otros carecen. Si uno lee a los formalistas, pero también a Barthes, Bajtín, Kristeva, Ricoeur o Maria Corti, observa que sus conocimientos técnicos de la versificación, la composición, la narratividad ayudaron en gran medida a su propia

creatividad y rigor en el seno de la teoría literaria. Apelando al concepto de lector modelo de Umberto Eco, podríamos decir que hemos ido reduciendo progresivamente la exigencia de un intérprete modelo para las obras, que sería aquel capaz de descifrar los códigos en que se han cifrado históricamente. Si reducimos la exigencia del lector modelo, lo más importante de las obras quedará sin descifrar o quizá terminen arrojadas al saco de una ejemplificación donde convivan las creativas y las topiqueras o banales, sin que nos importe demasiado su distinción.

Una última observación sobre este asunto estriba en la pérdida de significación que la literatura viene teniendo en el orden del debate de las humanidades. Lo explicaré apelando otra vez a un ejemplo tomado de mi experiencia personal. Una colega europea muy prestigiosa en el ámbito de la teoría literaria me pidió si podía formar parte de un proyecto transnacional europeo sobre migraciones, específicamente las mediterráneas, por razones obvias. Era uno de los ámbitos definido como *preferentes* por la Comunidad Europea, y la financiación significativamente nutriente. Al decirle yo que no conocía (entonces era así, ahora hay más) muchas novelas u obras de teatro en que la figura del inmigrante ocupase un lugar destacado, la colega me dijo que no era la literatura el objeto preferente, sino el discurso sobre las migraciones y la problemática que los flujos provocaban. Decliné formar parte porque poco puedo yo decir sobre las pateras en el Mediterráneo que no sea su trágica y escandalosa obviedad. La teoría de la literatura sí nos ha proporcionado instrumentales sobre los discursos, pero como la literatura quedaba fuera, decidí que también este profesor que escribe. Habría que recordar que quizá haya miradas sobre la migración –por ejemplo, la de la interioridad del que viaja en estas embarcaciones– que solo un texto literario puede ofrecer; pero ignoro su efectividad para el evaluador de la Comunidad Europea. Sospecho que no la tiene. Y ese es el problema, la preterición de la literatura, de la que quizá seamos en parte corresponsables por no haber sabido defender su importancia vinculada a su especificidad como mundo.

Deberíamos abordar la dimensión de los desafíos futuros de nuestro ámbito de conocimiento desde el carácter de *opera aperta* de la teoría literaria. Cuando leo ensayos fundamentales de los años iniciales de la teoría por parte de Roland Barthes, Susan Sontag, Cesare Segre o Mieke Bal, no pienso que estemos más allá de ellos, en un estadio en que pudiéramos sentirles antecedentes o simples precursores de posturas más sofisticadas o completas. Bastaría con volver a un libro que apareció cuando yo nací hace setenta años dotado de un nervio teórico que no he visto superado. La fortuna de *El grado cero de la escritura* (1953), en el que se contiene casi todo lo que Barthes haría después, deriva de un concepto como el de *escritura,* diferente del de forma, incluso de estilo, que estamos lejos de haber desarrollado en todas sus implicaciones, y de las que el propio Barthes derivaría buena parte de su reflexión posterior hasta llegar a *S/Z* (1970).

Abrió aquel ensayo primerizo un arco que sigue tensado hacia una diana todavía por alcanzar plenamente. ¿Hemos pensado y medido las consecuencias de la distancia que existe entre *obra* y *escritura?* Hacerlo nos ayudaría en la empresa de desarrollar un pensamiento que alcanzaría la sala de máquinas de la artisticidad específica de la literatura, que hemos venido persiguiendo a lo largo de décadas posteriores.

Barthes (1999) abre su ensayo "¿Por dónde comenzar?" de este modo:

> Comienzo suponiendo que un estudiante quiere emprender el análisis estructural de una obra literaria. Imagino a este estudiante lo bastante informado para no sorprenderse de las diversas aproximaciones que generalmente se reúnen en forma indebida bajo el nombre de estructuralismo; lo supongo bastante prudente para saber que en el análisis estructural no existe un método canónico […] de manera que aplicándolo a un texto se pueda hacer surgir la estructura, lo bastante valiente para prever y soportar los errores, los accidentes, las decepciones, los descorazonamientos *(¿para qué sirve todo esto?),* que con toda seguridad suscitará el viaje analítico; lo bastante libre para atreverse a explotar la sensibilidad

> estructural que pueda tener y su intuición de los sentidos múltiples; lo bastante dialéctico en fin para persuadirse de que no se trata de obtener una "explicación" del texto, un "resultado positivo" (un significado único que será la verdad de la obra o su determinación), sino que inversamente se trata de entrar, mediante el análisis (o aquello que se asemeja a un análisis), en el juego del significante, en la escritura: en una palabra, dar cumplimiento mediante su trabajo, al plural del texto (p. 205).

Podríamos hacer el ejercicio de sustituir el imaginado estudiante al que Barthes se refiere por un teórico del futuro, ese del siglo XXI en el que estamos, quien, liberado de las ataduras y los descorazonamientos e incluso de decepciones, tuviese la valentía de afrontar los textos artísticos más allá de su valor positivo, más allá del resultado que los habría hecho finalmente hablar el lenguaje de la Historia. Es decir, un teórico desconfiado respecto a la verdad de la obra, que estuviese preocupado y atento por escuchar la *sensibilidad estructural* del texto.

¿Qué quiso decir Barthes con el sintagma sensibilidad estructural (que un desinformado tildaría de oxímoron) o con el concepto que maneja de juego de significante como sinónimo de *escritura?* El teórico de Bayona estaba pensando en un lector (también la teoría precisa de su lector modelo) que, en el trance de iniciar la lectura de una revista como *Poétique,* estuviera al tanto del metalenguaje crítico particular de Roland Barthes, del que hoy voy a comentar solamente dos cosas.

El alcance del sintagma *sensibilidad estructural* me ha remitido a una intervención anterior de Barthes (1966) en *Crítica y verdad*, cuando, oponiéndose al canon de la verdad histórico-literaria y filológica de los textos que había querido la crítica académica o *ancienne critique* (representada por R. Picard), escribía:

> Cada época puede creer, en efecto, que detenta el sentido canónico de la obra, pero basta ampliar un poco la historia para transformar ese sentido singular en un sentido plural y la obra cerrada en obra abierta. La defini-

> ción misma de la obra cambia; ya no es un hecho histórico, pasa a ser un hecho antropológico porque ninguna historia lo agota. La variedad de los sentidos no proviene pues de un punto de vista relativista de las costumbres humanas; designa no una inclinación de la sociedad al error, sino una disposición de la obra a la apertura, la obra detenta al mismo tiempo muchos sentidos, por *estructura* [subrayo yo] no por la invalidez de los que la leen. Por ello es pues simbólica: el símbolo no es la imagen sino la pluralidad de los sentidos… Sean lo que piensen o decreten las sociedades, la obra las sobrepasa, las atraviesa, a la manera de una forma que vienen a llenar, uno tras otro, los sentidos más o menos contingentes, históricos: una obra es "eterna", no porque imponga un sentido único a hombres diferentes, sino porque sugiere sentidos diferentes a un hombre único, que habla siempre la misma lengua simbólica a través de tiempos múltiples (p. 75).

Tener *sensibilidad estructural* es directamente proporcional a aceptar que la pluralidad de sentidos no es una condición de la lectura que radique fuera de la obra literaria; viene asociada a su capacidad simbólica, que, al mismo tiempo que atraviesa los sentidos históricos, los sobrepasa.

Voy concluyendo. Lo haré reflexionando un momento sobre la necesidad que tenemos de resistirnos a una dimensión a menudo pedagógica y moralista que se ha ido instalando desde hace años en muchos ensayos de teoría. El compromiso futuro de la teoría de la literatura ha de ser un compromiso crítico para con cada uno de los imaginarios culturales que se proponen fundamentos de la verdadera esencia de la cultura, por el procedimiento y la responsabilidad que la teoría literaria tiene de mostrar, *sine ira et estudio,* esto es, de evidenciar empíricamente, la naturaleza también convencional e histórica de cada uno de los procesos de su afirmación, de modo que teoría, cultura y literatura sean capaces de huir de los reduccionismos a que quieren verla sometida cada uno de los parapetos ideológicos e institucionales que han nutrido las diferentes interpretaciones de los textos, incluidos los nuevos episodios de moralis-

mo excluyente que las nociones de lo políticamente correcto vienen imprimiendo a los llamados *estudios culturales,* que peligrosamente se deslizan hoy por una pendiente de *identidad* que sobrepasa ya las primitivas concesiones estratégicas al pensamiento fundado en el nervio revolucionario de lo antisistémico y periférico, para edificar nuevos centros canonizadores, con igual fuerza excluyente y mismo comportamiento acrítico con el principio de "identidad cultural", que aquellas que habían originado sus propias reacciones.

La literatura tendría que enseñarse desde la teoría en la medida en que se muestra inasequible a su reducción identificadora universal/local, y en que permite además a muchas mujeres y hombres diferentes seguir sintiéndose así, *otros,* no en el mismo lugar ni en ninguna suerte de *identidad* definida, que la literatura viniese luego a confirmar. El soporte ideológico que la literatura puede proporcionar a las humanidades es enseñar que lo que hay de perenne en los grandes textos obedece a que dicen cosas distintas a hombres y a mujeres diferentes, y no la misma cosa a un hombre o una mujer únicos. Esa exaltación de la diferencia ha de fundamentarla la teoría en el orden histórico de su propia actividad y de los valores y nociones que tal actividad ha reificado, autoconsciente de los procesos y mecanismos de tal reificación.

Cuando E. Said (1983) se opuso, hace ya algunos años, a lo que llamó una "teoría ambulante", es decir, aquella que ha convertido cada una de las teorías de la diferencia en una subespecialidad académica, neutralizándolas de ese modo, al espacializarlas en territorios diversos, cada uno con su frontera delimitadora y con su canon sustentador, estaba haciendo una apuesta por lo que él ha llamado después una estructura *híbrida,* gravada con una serie de cargas, entrecruzamientos y superposiciones de factores, donde lo contradictorio o antitético no se disfrace o anule a favor de la construcción de una etnografía imaginaria que no coincida con el mundo entero y con estructuras simbólicas favorecedoras de una complejidad donde nadie es o fue *puramente* una cosa.

En otro lugar, allega Said (1996) un hermoso texto de Hugo de San Víctor, un monje sajón del siglo XII que se inscribe muy bien en la lección que la literatura cotidianamente enseña:

> Quien encuentre dulce su patria es todavía un tierno aprendiz; quien encuentre que todo suelo es como el nativo, es ya fuerte; pero perfecto es aquel para quien el mundo entero es un lugar extraño. El alma tierna fija su amor en un solo lugar en el mundo; la fuerte extiende su amor a todos los sitios; el hombre perfecto ha aniquilado el suyo (p. 514).

La labor más importante del teórico literario de hoy quizá radique en mostrar la literatura como el espacio de esa extrañeza, de esos territorios diferentes al nativo o a la identidad que se le presupone, quizá poniendo en evidencia en primer término que las representaciones de una identidad cultural son asimismo construcciones con sus agentes, propósitos y convenciones.

El espacio literario, por tal cosa, es artístico, incorpora al mundo de hoy un valor contrapuntístico, a menudo atonal y perteneciente a una topografía compleja y desigual, resistente a toda uniformización. La teoría literaria del futuro debe comprometerse contra la depauperación creciente del concepto de literatura tanto en topografías locales como en vagos imaginarios universales, ambos instrumentos o territorios de exclusión. La literatura ha ofrecido siempre un juego transformador de sus espacios transicionales, de sus movedizas fronteras, de modo que culturas separadas se encuentran y baten, se confrontan, en relaciones que Mary Louis Pratt (1992) llamó asimétricas. No se trata por tanto de una erradicación simplista de las diferencias en una suerte de globalización trascendental a ellas, sino de admitir que la teoría, siguiendo el paso de la literatura misma, puede actuar como espacio de complejidad hermenéutica donde las diferencias son no solo reconocidas y comprendidas, sino asimismo intercambiadas y discutidas en la incesante travesía de la escritura.

REFERENCIAS

Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje.* Cendeac.

Barthes, R. (1999). *Nuevos ensayos críticos.* Siglo Veintiuno.

——————— (1966). *El grado cero de la escritura.* Siglo Veintiuno.

Pratt, M. L. (1992). *Imperial eyes. Travel Writing and Transculturation.* Routledge.

Said, E. (2008). *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography.* Columbia University Press.

——————— (1996). *Cultura e imperialismo.* Anagrama.

——————— (1983). *The World, the Text, and the Critic.* Harvard University Press.

Segre, C. (1996). Mundos posibles y mundos proféticos. En José María Pozuelo Yvancos y Francisco Vicente Gómez (coords.), *Mundos de ficción: actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica,* 21-24 noviembre, 1994 (vol. 1, pp. 79-88). Universidad de Murcia.

PRESENTACIÓN

Norma Angélica Cuevas Velasco
Raquel Velasco

Quienes colaboramos en este proyecto editorial coincidimos en reconocer, más allá de autores y de títulos, que la literatura es (como todas las artes), en primerísimo lugar, obra del lenguaje, y que justamente esta especificidad, lejos de acotar las artes o de cercarlas, las amplía volviéndolas asunto universal. En este sentido, el punto de vista que sobre los estudios literarios delinea el maestro José María Pozuelo Yvancos en el Prefacio es, en buena medida, nuestro faro: de sus planteamientos teóricos o críticos partimos o hacia ellos nos dirigimos buscando como él el predominio de la palabra poética en la tradición literaria hispánica, sin negar o desconocer en ella los latidos de otras tradiciones.

Interesarse por el lenguaje tiene como correlato el interés por el sentido, por el significado de las obras; es detenerse a observar cómo un elemento de la composición literaria surte efectos en otros y obliga, en el proceso de escritura, a tomar decisiones que definen, por ejemplo, la focalización, el ritmo, el tono, la persona de la enunciación y hasta el modo en que el lector habrá de involucrarse con la obra para concretar el movimiento –siempre iniciado– de la lectura detenida y abierta a la conversación con el lenguaje. "No hay nada en la literatura que no sea lenguaje y significado" (Pozuelo, en Prefacio).

En la línea teórico-literaria desarrollada por el maestro Pozuelo Yvancos es posible distinguir una vertiente crítico-interpretativa que fluye en todas las colaboraciones incluidas en este volumen. Nos referimos a la idea de que leer literatura no es poner énfasis en tal o cual corriente literaria (no es así como asumimos las enseñanzas del maestro), sino en detenernos en ella, en la literatura, para comprender "la construcción de sig-

nificado que ella aporta" (Pozuelo, en Prefacio). Con este volumen que entregamos a la luz pública, aspiramos a ser parte de esa conversación incomparable que celebra la forma literaria por encima de las temáticas, sobre todo si estas son impostura sociológica (que no social) o económica (más que política) y no urgencia creativa: algo que brota y fluye en el discurso hasta convertirse en elemento esencial dispuesto a definir el estilo que dará singularidad a la obra literaria. Nuevamente suscribimos la postura autoral de Pozuelo Yvancos (2011), quien en la "Introducción" al tomo 8. *Las ideas literarias 1214-2010* de *La historia de la literatura española,* concibe "la historia de las ideas literarias como recorrido por las formas de atención, por los sucesivos comentarios que los textos han suscitado, en la convicción de que lo importante sigue siendo que esa conversación sobre las obras continúe y haga más rica su variable interpretación" (p. xxii).

Estas Escrituras desbordadas indagan y ensayan Variaciones sobre el pensamiento literario (cinematográfico, musical, pictórico, etcétera) con el propósito de buscar, y acaso comenzar a vislumbrar, ese flujo formal creativo en cuyo cause se generan nuevos mundos. Este ambicioso propósito, sin embargo, parte de una tensión engañosamente simple y que está alrededor de la pregunta que el maestro Pozuelo se plantea en el Prefacio: "¿Hemos pensado y medido las consecuencias de la distancia que existe entre *obra* y *escritura?*" "Hacerlo –afirma Pozuelo– nos ayudaría en la empresa de desarrollar un pensamiento que alcanzaría la sala de máquinas de la artisticidad específica de la literatura". Tanto la noción de obra como la de escritura apuntan a la imaginación (a la creatividad), pero la primera involucra claramente al lector una vez concluido un producto, mientras que la segunda convoca al escritor y al lector durante la producción, durante-la-escritura, porque escribir y leer suceden en gerundio; por más que el movimiento sea asincrónico, la participación del escritor y del lector, cada uno a su turno, hace brotar, siempre de nueva cuenta, la existencia de la literatura como exigencia.

La literatura es una forma esencial del pensamiento, quizá la única con la capacidad de ofrecer infinitas posibilidades para indagar en la realidad y expandirla mediante la creación de otros mundos. Por esa razón, aunque se insista en afirmar o en predecir su desaparición, tenemos la certeza de que nunca renunciaremos a ella. En la diversidad de los géneros discursivos a través de los cuales se enuncia, la escritura creativa encuentra en las formas de trascendencia textual (sumadas a la afortunada selección de sus modalidades de expresión) el vehículo ideal para desplegar, abierta, discreta o secretamente, el espacio literario que contiene, a un tiempo, la ficcionalidad (ese artificio artístico que nos transporta al mundo imaginado por el artista) y la discursividad reflexiva que, mediante digresiones, ideas, conceptos, registros, tonos, siembra, cultiva y desarrolla para y en la obra misma el ingenio de la creación verbal, de modo que la historia contada, en el caso de los géneros narrativos o con acentuada narratividad, la vuelta de tuerca ya no estará en los elementos de la historia contada ni en el tema sino en sus intersticios, en sus márgenes o en esos pliegues en los que se confunden la voz narrativa, la voz del personaje y la voz autoral; esta última se distingue de las otras porque su ubicación se mantiene en los umbrales: ese lugar liminar que permite mirar la interioridad y la exterioridad de su propia obra. Hay trama, pero también y sobre todo hay algo más alrededor de ella. Hacia este plus se dirige la atención del lector. El pensamiento literario se despliega en el espacio escritural para mostrarle al lector el mapa mental donde va trazando asuntos, retos, dificultades, enigmas, posibilidades e, incluso, las contradicciones y los yerros que asaltaron y amenazaron la consecución de la obra que finalmente se configura.

Con la intención de explorar distintas vías que acorten la distancia entre *obra* y *escritura,* este volumen se presenta en tres secciones: I. Laberintos escritos e imaginados, II. *Puzzles* literarios y III. Alquimias metapoéticas.

I. LABERINTOS ESCRITOS E IMAGINADOS

En "Autor y personaje: la escritura secreta de Alejandro Rossi", Malva Flores se adentra en el diario inédito de este escritor para mostrar la exploración intensa y angustiosa de su proceso creativo, en el cual vuelca la vida literaria, la política universitaria y la política mexicana, además de la tensión de quien se siente permanentemente extranjero, el impacto de una conciencia lingüística escindida entre el italiano y el español (aunque también contiene incursiones del inglés y del alemán), entre otras vicisitudes, hasta llegar a la aceptación de que el único territorio asible es la escritura de ese relato íntimo que es la producción de su diario, donde los lectores se convierten en personajes que cuestionan su propia identidad.

Así también, "Saturno devorado: relaciones familiares en la obra de Eduardo Halfon" de Basilio Pujante Cascales propone una minuciosa aproximación al conflicto de la identidad personal del autor guatemalteco, en obras como *Saturno* (2003) y *Un hijo cualquiera* (2022), en las cuales aparece como constante la problemática relación entre padres e hijos, desde una perspectiva transversal que incentiva el relato autofictivo, mediante la recuperación de temáticas significativas como la herencia de la cultura judía, en la constitución de un complejo entramado intertextual.

Por su parte, Carmen María López López en "'Fantasmas de celuloide': el pensamiento cinematográfico de Javier Marías" acude a *Donde todo ha sucedido. Al salir del cine* (2005) para explorar facetas clave en el lenguaje creativo de este escritor, para quien la relación con el séptimo arte ha sido un vehículo de reflexión en torno a los vínculos entre palabra e imagen, creatividad y crítica, la dualidad entre vida y muerte o la tradición y la perennidad del cine clásico, desde una coherencia que es fundamental en las encrucijadas poéticas y estéticas que abren las obras de Marías, donde las imágenes visuales, especialmente las cinematográficas, conectan con otras formas artísticas como la pintura o la música.

A diferencia de la crítica sobre Enrique Vila-Matas que se ha detenido a analizar la inmanencia de la metaliteratura o la intertextualidad

en su obra, en "La autopoética arácnida de Enrique Vila-Matas en *Montevideo",* Carmen María Pujante Segura revisa la construcción autoficcional en el tejido de esta obra para examinar los rasgos particulares de su "autopoética arácnida", en la cual se refleja el pensamiento literario del autor, mediante la recuperación de esa memoria escrita que –desde un ángulo muy personal– reflexiona en torno a la modernidad, la crisis narrativa y la hibridación discursiva, y reafirma una existencia que gira en torno a la literatura.

Este apartado cierra con "Seguir el juego: claves para descifrar el tablero musical de *Rayuela*" de Raquel Velasco, donde se busca el germen del género pitagórico descrito por Georges Steiner en la estructura de esta obra de Julio Cortázar, desde una perspectiva que penetra en la convergencia de la prosa del escritor con la música –especialmente el jazz– para retomar la noción de ensamble en su composición por fragmentos, los cuales a su vez responden a la forma de la novela corta.

II. *PUZZLES* LITERARIOS

Con la pregunta ¿qué es la descripción? como prolegómeno de su exploración, en "La descripción 'desatada' en *Antagonía* de Luis Goytisolo", Antonio Candeloro penetra en el universo narrativo de esta importante obra de la literatura española del siglo XX, a partir del análisis de las descripciones "cinematográficas", "pictóricas" y "filosóficas" de la novela, en tanto espacios privilegiados para mirar el mundo desde un renovado punto de vista que convoca la reflexión y la visualización del propio texto literario, al condensar en sus páginas las complejidades narratológicas, estéticas y teóricas que definen la versátil y propositiva poética de Goytisolo.

Desde otro enfoque, Riccardo Pace en "Intertextos apócrifos en la escritura de Sergio Pitol, una panorámica" ahonda en la crítica especializada alrededor del carácter dialógico y carnavalizado de la obra del escritor mexicano, para ofrecer una visión panorámica de las huellas intertextuales de naturaleza apócrifa en su prosa, así como su sistematización,

en el afán de exhibir la manera en que estas se sostienen en tanto mecanismos significativos de otra forma de carnavalización, cuyo plano paradójico rebaja la solemnidad de la tradición y del pensamiento monológico, en una estructura de alcances polifónicos.

En "Parodia de Gerardo Diego y la transfiguración narrativa en un cuento de Edmundo O'Gorman", Bryan Klett García revisa la veta literaria que antecede y actúa de manera significativa en la producción del historiador mexicano, a partir de la publicación de su cuento "El caballo blanco", relato vanguardista que aparece en 1932, el cual –además de estar estrechamente vinculado con el panorama cultural de la época– exhibe la vena compartida con movimientos artísticos de México y de España, entre ellos las búsquedas de Los Contemporáneos y la Generación del 27, para evidenciar la influencia de obras como la de Gerardo Diego en sus páginas. Desde este umbral, se perfila el talento creativo y literario de este intelectual comprometido con la renovación estética de su tiempo.

En cambio, Gabriel Manuel Enríquez Hernández en *"El habitante y su esperanza,* rompecabezas narrativo" plantea la repercusión de la tradición romántica en la configuración de esta novela corta de Pablo Neruda, publicada en 1926, en la cual es posible rastrear no solo la crisis emocional que experimentaba en ese momento el poeta, sino elementos de la vanguardia y del cubismo literario, como rasgos definitorios de esta obra donde el erotismo y el crimen se fusionan en un lirismo de entramados narrativos, ambigüedades semánticas e indeterminaciones textuales acordes con una expresión caótica de la realidad, para –a través de la construcción simbólica– desplegar el mundo interior del protagonista y su pensamiento respecto a la identidad de los poetas y la poesía.

III. ALQUIMIAS METAPOÉTICAS

Norma Angélica Cuevas Velasco en "La confesión narrada: la palabra desbordada en la vida. Aproximaciones al pensamiento literario de Ignacio

Solares" elabora un comentario literario que dialoga, en contrapunto, con la crítica que insiste en separar la producción de Solares en histórica y fantástica. Esta separación resulta insuficiente, entre otras cosas, porque hay un elemento retórico y poético que define el estilo de Solares: la confesión, sea como enunciación, como tono, o como efecto de la narración de las acciones que son puestas en la balanza por el propio personaje ejecutor. La confesión atraviesa la *summa* ignaciana y es, al mismo tiempo, el artificio que da la posibilidad a la existencia de esas formas que reconocemos como soliloquios o monólogos sostenidos en los que la interioridad del personaje se exterioriza y, por decirlo de algún modo, lo íntimo se hace público y de ese modo se incorpora al relato de la vida.

En el estudio "Tipología de las autopoéticas y análisis crítico: la poesía de Ángel González", José Ángel Baños Saldaña lleva a cabo un recuento de la teoría sobre la autoficción literaria y su aplicación en la sección "Metapoesía" de la obra *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* (1977) de Ángel González, con la finalidad de adentrarse en los significados de esta, desde una caracterización que también escudriña las cualidades de las autopoéticas líricas endoliterarias.

Desde otro punto de vista, Barbara Greco en "El realismo en los microrrelatos de Manuel Moyano: *Teatro de ceniza* (2011)" se introduce en las técnicas y características del "cuarto género narrativo", poniendo especial atención en la función de la elipsis y en el pacto implícito que se establece entre el autor y el lector, para explorar aspectos paratextuales de esta obra, como pueden ser el título y las citas en exergo, los cuales desempeñan un papel hermenéutico determinante en la propuesta microficcional del escritor.

Finalmente, en "'El lector, distraído por la vanidad…': crítica del lector en *Ficciones* de Borges" Pablo Antonio Sol Mora, a través de los cuentos "Examen de la obra de Herbert Quain" y "La muerte y la brújula" recupera la comprensión del escritor argentino respecto a los lectores, elogiándolos por un lado y siendo profundamente crítico por otro,

al tiempo que plantea el efecto de la vanidad y de la masificación de la lectura y la escritura en las maneras de interpretar los textos.

Todos los capítulos que conforman estas Escrituras desbordadas recurren a apoyaturas teóricas y metodológicas muy diversas, pero todos los autores parten de un mismo y genuino pie de entrada: el tejido de la palabra poética y su potencia para significar mundos propios, entre los que destaca el interés por las posibilidades que tiene la palabra poética de crearse y de sostenerse por sí misma sin por ello estar destinada superfluamente al ensimismamiento, sino a la apertura de horizontes y de visiones de mundo.

Pensar la literatura durante y en la escritura para, luego, no únicamente ser mostrada sino convertirse en la evidencia de ese procedimiento es la entrega más astuta de un autor que busca conservar la atención creciente de sus lectores. Es la forma más arriesgada y sutil de la seducción poética. Autor y lector, en el espacio literario, no son más que seres de imaginación; ambas figuras son materia mental y, sin embargo, son, además, artefactos que visitan pendularmente el mundo exterior y el mundo interior de la obra y de ellos mismos. Son máquinas con inteligencia y pasión que retan y superan todo algoritmo.

I. LABERINTOS ESCRITOS E IMAGINADOS

AUTOR Y PERSONAJE: LA ESCRITURA SECRETA DE ALEJANDRO ROSSI

Malva Flores
Universidad Veracruzana, México

> Cuántas veces la crítica literaria –aun la mejor– olvida la escritura y ¡sólo busca al autor! La biografía, la reconstrucción de una grande o pequeña visión de mundo personal, como si se tratara de encontrar el sitio exacto desde el cual se hizo la fotografía. ¿Será que en el fondo no se cree en el mundo narrado? El autor sería el único personaje interesante. La convicción de que la literatura es confesión.
>
> Alejandro Rossi

FORMAS DE LA ORGANIZACIÓN MENTAL: EL DIARIO, SUS CUADERNOS

En la entrada del 2 de marzo del año 2000, Alejandro Rossi (1932-2009) escribió en su diario: "Señoras y señores, lo que sucede es que quiero escribir un ¡¡clásico!!"[1] La brevedad de la frase no impide encontrar en ella varios asuntos que atañen a la crítica literaria (la apelación a unos posibles lectores, los procesos de la escritura, las aspiraciones del escritor, por mencionar los más evidentes), pero también a "la fotografía" de la que Rossi habla en el epígrafe con el que inicio esta aproxima-

1 Agradezco a Olbeth Hansberg, viuda de Alejandro Rossi y heredera de sus derechos, la posibilidad de conocer y transcribir los cuadernos que integran el diario, así como la autorización para citar fragmentos de este aquí. Por otra parte, debo mencionar que los cuadernos que lo conforman se encuentran alojados en la Firestone Library de la Universidad de Princeton. *Alejandro Rossi Papers,* Subseries 1A: "Cuadernos"; C1422, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library. En adelante, cito por la fecha de la entrada, independientemente del cuaderno en que se encuentre.

ción a la obra de uno de los escritores más notables de nuestra lengua y lo hago desde la atalaya de su diario: ese mirador asombroso que me permite observar el mundo exterior y los avatares del campo cultural hispanoamericano del siglo XX, pero, sobre todo, el proceso mediante el que se manifestó el pensamiento literario de su autor y la forma en que transformó su escritura.

Antes de cualquier acercamiento de esa naturaleza, vale la pena reparar en la forma del diario o, más bien, las formas del diario, pues los cuadernos representan, también, una forma de organización mental. En la vida de los escritores hay muchos tipos de cuadernos, diarios, dietarios, cuyo propósito es organizar –como hoy lo hacemos en la computadora en las distintas carpetas donde guardamos los archivos que escribimos– su función esencial. Hay ejemplos ampliamente conocidos y apenas son una muestra los diarios de Goncourt, Gide, Kafka, Nin, Woolf, Mann, Musil, Mansfield, Pavese, Plath, Sontag, Zweig y, más acá, los de muchos españoles exiliados o los de José Ángel Valente, Josep Plá, Pere Gimferrer, Julio Ramón Ribeyro, Alejandra Pizarnik, Adolfo Bioy Casares, Sánchez Robayna, Piglia o el reciente diario de Rafael Chirbes, entre muchos otros. La publicación de diarios y de otras formas memorialísticas se ha incrementado de manera notable en los últimos años y, para estar acorde con el mundo de las identidades que hoy puebla la crítica literaria, quizá sería necesario diferenciar entre los diarios escritos por género o por preferencia sexual; si el diarista era poeta, narrador o ensayista; si fue o no suicida, si se publicaron en vida o póstumos o si se trata de diarios íntimos, de viaje, de guerra, diarios apócrifos, imaginarios o "por venir".[2] Aparte de los mencionados, en nuestra tradición conocemos también los diarios de Altamirano, Gamboa, Tablada o el monumental de Alfonso Reyes, por solo recordar algunos.[3] Un contemporáneo de Rossi, Salvador

2 Como el de Christopher Domínguez Michael, que nadie conoce salvo por las varias citas que de su propio diario incluyó en *Octavio Paz en su siglo* (2014); o "imaginarios", como el de Tedi López Mills, *La invención de un diario* (2016).

3 He anotado solo una selección de diarios de escritores mexicanos, que no deben confundirse con las memorias o autobiografías. De estas últimas hay un gran número e

Elizondo, escribió más de cien cuadernos entre 1945 y hasta tres días antes de su muerte, en marzo de 2006. Además de los cartapacios de adolescencia, llegó el momento en que Elizondo decidió escribir en "libretas mandadas a hacer *ex profeso*", con distintos colores de papel y de pastas que

> constituyen, por así decirlo, un sistema de ordenadas y coordenadas que con toda precisión manifiestan el contenido parcial de mi vida que las anima. Tengo así un cuaderno que consigna los hechos reales de mi vida cotidiana, otro contiene mis ideas en lo que se refiere al mundo de la relación: mis lecturas, mis proyectos literarios. Tengo otro en el que hablo de las cosas de las que nunca hablo con nadie y que sólo sobre esas páginas he consignado. Trata de mis pensamientos secretos que casi todos se refieren a mí mismo. Tengo también un "diario metafísico", como le llamo. Es simplemente un cuaderno en el que se anotan ciertos datos acerca de experiencias meditativas. Otros cuadernos, en fin, contienen las diversas tareas literarias en proceso de realización, los borradores, las hipótesis, los azares, las equivocaciones garrafales y las mentiras (Elizondo, 2015, p. 161).

Aunque no fue nunca tan prolífico, Rossi no solo escribió los cuadernos de su diario y sí varios más que pueden consultarse en sendas cajas de los *Alejandro Papers* en Princeton. Integrado por doce cuadernos (que alcanzan un total de 2 561 páginas manuscritas), las fechas que abarca el diario van del 7 de febrero de 1973, cuando Rossi recién vuelve a México después de haber pasado un año sabático en Italia, al 5 de febrero de 2009, cuando dejó de escribir en el último cuaderno, cinco meses antes de su muerte, acaecida el 5 de junio de ese año. A pesar del nombre que el mismo Rossi eligió para él, no se trata de una escritura estrictamente diaria –"No me gusta escribir sobre todas las minucias de los días. Es agobiante. Como ver quince noticieros al día", anota el 11 de octubre de 1993– y los cuader-

---

incluso colecciones dedicadas al género, como las conocidas "autobiografías precoces" o, más recientemente, la colección De cuerpo entero, publicada por la UNAM y Ediciones Corunda.

nos nos muestran largos periodos de silencio, incluso varios años.[4] Existe también una grabación –dictada por el propio Rossi– de algunos pasajes de los cuadernos escritos entre 1993 y 2003 y transcrita posteriormente por una secretaria. Durante esa grabación, por cierto, Rossi eligió omitir algunos pasajes que sí se encuentran en los manuscritos.

Es verdad que sus amigos tenían noticia de estos cuadernos, pero no fue sino hasta agosto de 2015 cuando los lectores pudieron conocer algunos fragmentos. Con el propósito de celebrar la aparición del número 200 de *Letras Libres* (revista que también fue la casa de Rossi, como *Plural* o *Vuelta),* su portada –una fotografía de nuestro escritor, obra de Rogelio Cuéllar– anunció un solo artículo principal: "El diario inédito de Alejandro Rossi". Se trató de una selección de los últimos años del diario, realizada por Laura Emilia Pacheco y Fernando García Ramírez, bajo el siguiente criterio de edición: "Dejamos de lado las vetas filosóficas, políticas e históricas que el diario contiene privilegiando las notas sobre literatura. Libros, autores, reflexiones sobre el lenguaje y el estilo" (Rossi, 2015, p. 15).

Como todo diario que se respete, el de Rossi abarca todas las áreas posibles de la experiencia de un autor que vuelca en sus cuadernos desde las minucias de su vida cotidiana, los nombres de su admiración –pienso en Borges, Bioy, Bianco, Nabokov, entre otros– hasta los grandes problemas o triunfos de su vida. El *yo* que se mira escribir –como el grafó-

---

4 El cuaderno 6, por ejemplo, inicia el 7 de agosto de 1986 y la escritura transcurre con cierta asiduidad hasta el 14 de septiembre de 1989. Luego se reanuda hasta 1993, cuando escribe: "Junio 1993. Sí, han pasado todos estos años. No he escrito nada. Me parece que sólo unas paginitas para el homenaje a Luis Villoro […] He participado, en cambio –y con variable fortuna– en innumerables presentaciones de libros que, en rigor, son como pequeñas conferencias". Enseguida, reseña algunas de ellas y otros acontecimientos importantes –homenajes a algunos de sus amigos y lecturas públicas– y luego, aludiendo al posible lector, culmina el párrafo con un "Discúlpenme: estoy en ánimo curricular". Para los estudiosos del campo literario, este paréntesis es significativo. En la enumeración que hace omite mencionar el Premio Nobel a Paz, su gran amigo, en 1990; y de la mayor polémica cultural del siglo XX mexicano –de la que formó parte y estuvieron involucrados, de las revistas *Vuelta* y *Nexos,* amigos muy cercanos a él– solo expresa un lacónico "el famoso coloquio". Él mismo da la clave para entender estas lagunas. El 16 de septiembre de 1999, confiesa: "Cada vez que suceden cosas fuera de la vida común y corriente abandono estos cuadernos y entonces no cuento lo que sin duda es mucho más interesante que mis problemas personales y domésticos".

grafo de Elizondo– se convierte en su propio personaje y nosotros, los lectores, por gracia de la empatía –esa pobre señora que ya todos desprecian, pero que existe–, nos transformamos por momentos en ese personaje y sufrimos o gozamos con él; nos aturden sus desplantes o tomamos en cuenta sus lecciones como si estuviésemos ante una verdad revelada. Lo cierto es que estamos frente a la literatura en su estado puro o, si se quiere, en su cocina, aunque habrá quien disienta de esta opinión.

Los estudiosos del género me dirán que no hay *verdad revelada;* los refutadores del género asegurarán que el chisme no es literatura, y sus adoradores se verán obligados a admitir que, en efecto –y salvo en el caso de Kafka, que pidió infructuosamente que sus diarios fueran quemados después de su muerte–, un escritor sabe que su diario será leído y entonces ¿cuál verdad, si estamos frente a un artificio? Los artificios ¿no existen?, ¿no comportan una verdad última, la del arte? Muchas preguntas me asaltan y me desvían del tema. Concédaseme el deseo de creer que, aún en este tiempo aciago –sobre todo en este tiempo de sombras–, la única verdad es la del arte y que los diarios son también esa materia literaria que –al serlo– nos *dicen* la vida, a veces más que la vida misma. Y, mientras escribo, el epígrafe me susurra, insiste en que lo mire, que advierta que voy por un camino incorrecto, pero aún no es hora de llegar a ese río que serpentea, porque la literatura, afortunadamente, es un sendero donde podemos perdernos, pero es también un sitio a donde regresar.

Si hubiera que definir el diario de Rossi, yo diría que no solo se trata de una obra literaria notable, sino que también es la exposición de un amplio, tenso nudo de angustia alrededor de la escritura, *su* escritura. Es ese aspecto el que me interesa trazar aquí, aunque no me es extraño el hecho de que sus cuadernos pueden erigirse como un monumento a la vida literaria –con sus chismes, peleas y confesiones–, a la política universitaria o simple y llanamente a la política mexicana, pues por sus páginas vemos pasar la vida interna de la UNAM durante casi cuarenta años y, asimismo, es posible asomarnos a ciertas zonas grises de la política nacional que se intersectan con la vida de Rossi y la de sus amigos. El

diario, sin embargo, puede servir para un propósito más literario: acercarse a la manera en que un autor construye y piensa su escritura.

Debe decirse que el "príncipe florentino", como lo llamaba Octavio Paz, decidió que su diario fuera publicado hasta ya bastante avanzada la escritura de este, catorce años después de que, un 7 de febrero de 1973, a un mes de volver a la ciudad de México desde Roma, se asegurara a sí mismo que intentaría escribir "con la máxima frecuencia posible. Sin un plan prefijado, esto es, no dedicándolo a recoger algún tema en particular. Lo que venga y como venga. Con reticencias o con sinceridad; no puedo condicionarlo a un estado de ánimo privilegiado. Igualmente míos son mis mentiras y ocultamientos que mis deseos de ver los errores cara a cara".

La decisión de hacerlo público ocurrió poco antes de que se sometiera a una operación debida al cáncer que lo aquejaba, pero en ese momento, mediados de 1987, escribió una larguísima entrada el 14 de junio a manera de testamento intelectual, en la que asentó que todas sus instrucciones quedaban bajo la responsabilidad de su mujer, Olbeth Hansberg. Con ese propósito organizó en el papel dos libros que debían aparecer cuando él ya no estuviera –su tesis de maestría, titulada La razón y lo irracional en la lógica de Hegel, y un libro de ensayos–. También consignó que sus cuadernos debían ser publicados con el título general de Diarios 1978-1987. Con ese propósito transcribió el epígrafe –unos versos del poema "Silenzio" de Ungaretti–, consideró que Adolfo Castañón podría ser el encargado de editarlo y escribió incluso la dedicatoria: "A mis hijos Luisita, Lorenzo, Ingrid y Esteban. Estas palabras solitarias que se encienden si ustedes las oyen".

¿Es este el momento en que toma conciencia de que su escritura será leída por otros? En su primera entrada dijo que acometería el trabajo del diario con "reticencias o con sinceridad" y, mientras lo recuerdo, no dejo de pensar en Elizondo (2015), quien se confesó (nos confesó) que sus cuadernos de adolescencia contenían "de una mano todavía indecisa, el último fragmento escrito con toda sinceridad" (p. 157) y que, después de ellos, su "insinceridad" se bifurcó hacia los cuadernos especia-

lizados, que ya cité atrás. Aunque hay una abundantísima bibliografía sobre la naturaleza del yo y la escritura, la autoficción, los desplazamientos del yo y todas esas nomenclaturas, sostengo que el pensamiento literario no tiene fecha de caducidad, de modo que prefiero traer a cuento una vieja idea de Maurice Blanchot sobre la "trampa" que supone la escritura de un diario íntimo y que me parece importante en el caso de Rossi. Después de señalarnos que el diario sirve para escapar del silencio, del olvido "y de la desesperación de no tener nada que decir" (1969, p. 209), Blanchot nos conduce al relato de la trampa. Advierto que le llamo relato porque todo lo que escribimos lo es y todas nuestras interpretaciones de la realidad o de lo literario también lo son, aunque las imaginemos "científicas". Dice Blanchot (1969), a propósito del diario:

> Lo singular en esta forma, híbrida, aparentemente tan fácil, tan complaciente y, a veces, tan desagradable por el agradable ensimismamiento que mantiene (como si fuese algo interesante pensar en sí, tornarse hacia sí mismo), proviene de que es una trampa. Uno escribe para salvar los días, pero confía su salvación a la escritura que altera el día. Uno escribe para salvarse de la esterilidad, pero se convierte en Amiel, que, considerando las catorce mil páginas en que se disolvió su vida, reconoce que ello lo arruinó "artística y científicamente" con "una afanosa ociosidad y un fantasma de actividad intelectual". Uno escribe para recordarse a sí mismo pero, dice Julien Green, "pensaba que todo cuanto anotaba resucitaría en mí el recuerdo de los demás… pero hoy no queda nada sino algunas frases apresuradas e insuficientes que sólo dan un reflejo ilusorio de mi vida". Finalmente, pues, ni se ha vivido, ni se ha escrito, doble fracaso a partir del cual recupera el diario su tensión y su gravedad (p. 210).

Quien lea el diario de Rossi y su permanente angustia por no escribir, ya no digamos "un clásico" (aunque es su aspiración cotidiana), sino tan solo un texto para llegar al día de cierre de *Plural* o de *Vuelta* sin las manos vacías, puede concluir que, al menos en este punto, Blanchot está en

lo cierto. Quien regrese al epígrafe que elegí para este ensayo pensará también que Rossi tiene razón cuando se queja de que los críticos –que finalmente somos también lectores– buscan al autor por encima de la escritura y de que la confesión se convierte en el asunto más importante a dilucidar en una obra. Yo quisiera ofrecer una lectura un tanto diferente que, sin embargo, no niega estos supuestos. Si en un acto, que solo aparentemente parece contradictorio, Rossi se ofusca ante la idea de que la crítica considere importante la confesión –él, que escribió más páginas de diario que de obra y que estaba consciente de que estas serían también leídas–, ¿por qué yo no debo creer que el autor y el personaje son versiones de un mismo ser que escribe y que la única verdad nace de esa escritura? Ya sé que no hay una Verdad; que las ideas sobre el autor son muchas y profundas; que varios, mejores que yo, han "trabajado" el tema y mis ideas han sido "superadas". Concédanme la gracia de encontrar el hilo negro o de perderme, con él, en su maraña.

LA CONSTRUCCIÓN DEL ARTIFICIO

En la "Introducción" al primer tomo del diario de Federico Gamboa, José Emilio Pacheco (1995) reflexiona brevemente sobre el género y asegura que "todo diario escrito para publicarse deja por definición de ser 'íntimo'. La 'sinceridad' se vuelve por fuerza una estrategia narrativa" (p. xxx). Antes dije que para una probable taxonomía del género habría que distinguir si el autor era poeta, ensayista o narrador (entre otras distinciones necesarias o incluso mercadotécnicas que se visten, ahora, de corrección política). Aunque eso es tema de otra discusión, sospecho que en el fondo de cualquier diario late una pulsión poética, pero se trata de una distinción que importa pues los mecanismos de construcción de un relato son muy diferentes para los distintos tipos de escritor, tanto como la forma en que se representa el mundo para cada uno de ellos. Basten dos ejemplos. Varios años antes de su suicidio –ocurrido en 1972–, el 11 de noviembre de 1963 Alejandra Pizarnik (2003) apuntó: "Escribir un diario

es disecarse como si se estuviese muerta. Mi búsqueda del silencio lo corrobora y también mi fervor por las posiciones físicas que evocan las de los muertos" (p. 345). Por su parte, Thomas Mann (1986) –quien, aunque escribía poesía, fue sobre todo narrador– anota el 20 de enero de 1919: "Un exceso de trabajo debido a la correspondencia ha sido lo característico en los últimos días. Por cierto: la forma en que he estado llevando el diario hasta ahora carece de sentido. Sólo apuntaré las cosas notables" (p. 67). Hay allí una cuestión de *tono* que no podemos ignorar y que podría servirnos como guía para otras investigaciones sobre la escritura de diarios y sobre la escritura en general. Voy vestida quizá de Perogrullo pero, como veremos adelante, el tono –su búsqueda, su construcción– es un tema fundamental para entender la escritura y el pensamiento de Rossi.

En cuanto a los posibles lectores y la postura del autor frente a su diario, hay también distintas posiciones. En marzo de 1967, en el mismo apunte en los cuadernos que antes cité, Elizondo (2015) escribió:

> Un diario íntimo siempre constituye un desafío ineluctable a la curiosidad. Es esa proclividad, o el temor que ella provoca, lo que va produciendo la incesante bifurcación de los estratos de la vida. Lo secreto es, en cierto modo, un compromiso que establecemos con quienes nos rodean. Un compromiso de violación. En realidad escribimos nuestros diarios con un afán tácito de que alguien, alguna vez, los lea y se forme una magnífica imagen de lo que fuimos (p. 158).

A Mann (1986) no le aflige tanto que se conozcan sus intimidades, o al menos no todas, pues quemó una buena porción de su diario adolescente y le contó las razones a su compañero de estudios, Otto Grautoff, según nos cuenta Pedro Gálvez en la introducción a los diarios del alemán: "Me resulta vergonzosa y embarazosa la idea de que podría dejar detrás de mí una masa tal de escritos íntimos, *muy íntimos*" (p. 10). Más tarde quemó también otro legajo importante, pero dispuso que el diario se abriera después del 12 de agosto de 1975. Es decir, decidió que fuera leído.

La "vergüenza" por la escritura del diario a veces no tiene que ver con los probables lectores, como en el caso de Pizarnik, a quien le abochorna no escribir, mejor, una novela. O son los propios autores los que deciden cuál será la edición de sus diarios, como el *Borges* de Bioy Casares (2001) o incluso su *Descanso de caminantes,* donde se dirige directamente al lector, aunque de manera póstuma:

> Debo sentir que su publicación, en vida, excedería el límite de vanidad soportable. Digo soportable porque en casi toda publicación hay vanidad. ¿O es absurdo pensar que al publicar nuestros libros los proponemos a la admiración de nuestros contemporáneos y aun de lectores del futuro? Sea este cuaderno testimonio de la rapidez de manos del pasado, que oculta, entierra, hace desaparecer todas las cosas, incluso a quien escribe estas líneas y también a ti, querido lector (p. 7).

Como ya vimos, en 1987 Rossi planea que haya una edición de sus cuadernos. Para 1994, el 2 de agosto, escribe: "La gente quiere chismes, descripciones maliciosas de personas conocidas. Al decir esto presupongo que este diario será algún día público. Me avergüenza la idea. Me temo que la escritura, cualquiera que sea su género, busca a los lectores, al público". En su caso no siempre fue así. Antes de 1987, pero también más tarde –y quizá consciente de que habrá un editor–, Rossi olvida al lector, el diario se llena de confesiones y lo pueblan también las "descripciones maliciosas", pero hay una constante vital: la preocupación por su escritura, de modo que podemos leer el diario como un trayecto, una vía hacia su obra. Dice Pablo Sol (2019) que, entre 1973 –cuando empieza justamente su diario y acaba de cumplir cuarenta años– y hasta 1977, nuestro autor debió escribir mensualmente para las revistas de Paz[5] y que "durante ese largo tiempo fue encontrándose como

5 La primera colaboración de Rossi en *Plural* –"J. P." fue su título– ocurrió en septiembre de 1973, mes de su cuadragésimo cumpleaños, y la primera de su columna –y que le dio asimismo el nombre– apareció en octubre de ese año.

escritor. *Manual del distraído,* sin embargo, no puede ser considerado un libro de aprendizaje […] En términos de prosa y estilo no se advierten las vacilaciones del verdadero aprendiz: Rossi nació maduro como escritor" (p. 50). Esta afirmación se ensancha si leemos la entrada del 7 de diciembre de 1995, donde Rossi habla de su relación con la filosofía y con la literatura:

> La filosofía no entraba en competencia con otra manera de describir o, más bien, de utilizar la realidad. Ésta no era, en términos generales, asunto de la filosofía. En cambio, me entusiasmaba cuando la veía tocada, transformada, por la literatura […] En suma: la realidad fue siempre un asunto de literatura, la vi siempre a través de la literatura, que la mostraba, la presentaba, *la única forma en que podía articularla.* Lo cual me lleva a esto: yo no escribía literatura, pero la *visión* era literaria.

Desde el principio del diario, Rossi empieza a renunciar a sus antiguas querencias intelectuales y el comienzo del primer cuaderno coincide con su deseo de abandonar no solo la filosofía, sino también la academia –él, que tan connotado universitario fue toda su vida–, y pone en evidencia una de las tensiones que anudarán los hilos de su escritura: Rossi no quiere ser más un filósofo, mucho menos un académico y sí un escritor. Así, durante los doce cuadernos nos hace ver las proverbiales mezquindades del claustro, las que se resumen en las palabras que escribe el 17 de septiembre de 1977, cuando empieza un nuevo trabajo lejos del Instituto de Investigaciones Filosóficas, aunque dentro de la UNAM:

> Quince años, rodeado de la hostilidad intelectual, ganando cuatro migajas, abriéndome camino paso a paso, sin revistas, sin libros, sin futuro. Las paradojas o los hechos de la vida: ese esfuerzo solo fue posible porque viví envuelto, carcomido por la demencia y el nihilismo personal. Es decir: porque vivía sin esperanzas y sin deseos de salvación individual. El más mínimo elemento de racionalidad, me hubiera apartado del Institu-

> to o, cuando menos, de ciertas conductas que son precisamente las que lo hicieron posible. Podría, claro está, explicar más, entrar en detalles, recordar situaciones ofensivas, etc. ¿Para qué? ¿A quién le importan? Yo ya las conozco. Se terminó esa historia y no resisto la tentación de escribir que el final se parece al principio: entré por la puerta de la cocina […] y salí del mismo modo, rodeado de la más absoluta indiferencia.

La esperanza real, la única salvación posible se encuentra en la escritura –"O escribo o me muero", anota el 21 de agosto de 1986– y durante casi cuarenta años lo vemos luchar por ella, con ella, contra ella y contra sí mismo. Se trata de una lucha trágica, similar a la que entabla contra el cigarro. "Ganas de escribir" se convierte en una frase que, con variantes ("Ganas fuertes de escribir", "Voy a tratar de escribir", "Hoy quiero escribir mucho", etc.), recorre todo el diario. Los cuadernos funcionan como aliciente para la escritura –"Ayer comencé a escribir *Mi tío escribe una novela.* Espero que sea un gran día. Que Dios y Apolo me ayuden" (31 de mayo de 1985)–, pero también como testimonio de su fracaso. Escribir y dejar de fumar son las piedras del río donde Rossi zozobra. "Señor, hazme escribir", dice el 20 de julio de 1980 y su llamado a las divinidades (Dios, Apolo y hasta "la Morenita") se vuelve constante durante su largo padecimiento contra la aridez, su eterna adversaria: "Gran aridez, hartazgo, abulia, desgana. ¿Será la disminución del cigarro o la simple decadencia la causa de que el lenguaje me abandone? […] ¿Estaré ya muerto? La verdad es que no sé qué hacer. Maldigo mis defectos y me quedo de brazos cruzados", apunta el 27 de mayo de 1981.

No solo la aridez o el desgano son sus enemigos. La condición de extranjería a veces es paralizante y en varios momentos lo lleva a disquisiciones terribles que están encadenadas a una suerte de exilio y al lenguaje mismo. El diario está escrito en castellano, pero aparecen con mucha frecuencia líneas, frases, poemas –propios o de otros autores, sobre todo de Eugenio Montale– en italiano y citas en inglés o en alemán –idiomas que Rossi hablaba con fluidez–. En muchas ocasiones, la historia de

sus distintas lenguas se convierte en una sensación pesadillezca que se apodera de él y le demuestra "que el español no es mi verdadero idioma, que no entiendo sus palabras, que es una costra postiza. Que había otro que no germinó y que debajo de la costra no hay nada. Pienso que pronto dejaré de hablar" (4 de julio de 1980). Sin embargo, llega un momento en que comprende que su extranjería debe ser el motor de su escritura y que "debería escribir desde allí, desde mi verdadero territorio. *Esa* es mi posible originalidad. No jugar a lo que no soy" (4 de junio de 1994).

Aun así, la tensión entre sus dos lenguas "maternas" representa otra angustia más. El 13 de octubre de 1995 anota: "Si las voces de la infancia forman el tesoro lingüístico de un escritor, las palabras vivas, ¿cuáles son las mías? ¿En qué lengua las pronuncio? ¿Hablar de mi infancia en español es una traducción?" Para el 17 de diciembre recuerda que el italiano fue su verdadera lengua materna. Le agobia recordar en ese idioma y que, si intenta pensar dichos recuerdos en español, se cuele "un vago aire de traducción". Entonces vuelve a uno de sus pensamientos recurrentes: la infancia, el sitio donde habita "la palabra viva", es decir "la que se confunde con las cosas, la que no es símbolo, sino representación" y reconoce que esa palabra, en su caso, está en italiano. Sabe, no obstante, que esa "situación excéntrica favorece ciertas estrategias literarias, determinada manera de encarar la escritura", pero no deja de preguntarse "¿Cuándo el lenguaje –digámoslo así– es la realidad?"

Las tribulaciones que hallamos en los cuadernos sobre la lengua en que escribe se traducen –en las páginas públicas– en una exaltación de la literatura como la única patria común. En "Cartas credenciales" –su discurso de ingreso al Colegio Nacional, pronunciado el 22 de febrero de 1996– Alejandro Rossi Guerrero, aquel venezolano nacido en Italia que tantos años pasó en Argentina, el que sufría lo indecible ante los trámites consulares o ante cualquier circunstancia que lo condujera a la idea inquietante y terrible de que algo grave ocurría con sus papeles de identidad, nos relata que había llegado a México en 1950 no solo como un estudiante solitario, sino con un propósito preciso: buscar un idio-

ma, esa patria común que solamente tenemos en la infancia. Sin embargo, y debido a sus múltiples cambios de residencia, había logrado comprender el mayor secreto que la literatura nos depara, y lo descubrió leyendo las aventuras de Tom Sawyer o Huckleberry Finn. Al pasar sobre sus líneas, había comprendido que el autor lo describía también a él y sabía lo que él, Rossi (2005), pensaba: "¿Qué otro regalo, me pregunto, puede competir con éste, con el de saber que nos entendemos con personas tan diferentes? Yo pienso, ahora, que me había asomado a una verdad en la que aún creo: la literatura como una conversación de todos, la que pulveriza, la que disuelve la extranjería" (pp. 486-487).

La posibilidad de residir en esa patria común solo la proporcionaba la literatura. Por eso, en "La lectura bárbara" Rossi defiende el lenguaje y zahiere al lector que ha basado su idea de mundo a partir de unas cuantas y monótonas fórmulas. ¿Solo al lector? En el fondo, también critica al pseudoescritor, a quien como lector le enseñaron "una retórica escuálida que lo separa a la vez de la estética y de la crítica" (Rossi, 1987, p. 109). Se ha entendido este ensayo como una punzante crítica a los malos lectores. Eso es incuestionable pero, detrás de ese aparente blanco para sus dardos, late una crítica poderosa al sistema educativo (y sus subyacentes ríos teóricos e ideológicos), y también funciona como una admonición para el futuro crítico o escritor: si no supiste leer, tampoco podrás escribir, parece decirnos Rossi (1987) cuando concluye: "La lectura bárbara a la que está encadenado [el lector] es, en definitiva, la reducción del lenguaje a registros mínimos y calificados. Pero un lenguaje amputado corresponde siempre a un pensamiento trunco" (p. 109).

Son conocidas las singularidades retóricas de la obra de Rossi, tanto como su "método", si es que alguno tuviera este hombre considerado pionero de la filosofía analítica en América Latina. Su "método", ya entrevisto por Luis Villoro, uno de sus amigos más cercanos y colega, tiene como punto de partida el pensamiento que nace de la contemplación de objetos y circunstancias en sus facetas habituales, pero también en las insólitas: las que nacen de la imaginación. Rossi no puede dejar de pensar

y "pensar es conectar, ver una cosa en sus verdaderas relaciones con otras, en una totalidad" (Villoro, 1997, p. 183). El propósito es, dice Villoro, que los objetos –y yo agregaría al mundo– "revelen su realidad".

¿Cómo observa Rossi el mundo para que objetos, afectos y circunstancias *revelen su realidad?* Es ilustrativo un párrafo de "En plena fuga", incluido en *Sueños de Occam:*[6] "¿De dónde viene esa preferencia por el verde? ¿Decido yo eso? ¿O más bien me topo con ese gusto como si fuera un huésped inesperado? ¿Decido yo acaso la temperatura de mi cuerpo? ¿Decido yo ser un animal de sangre fría? ¿Dónde estoy yo? ¿Qué decido? ¿Decido yo que tú me gustas? Es mentira. Yo no decido amarte, yo te amo" (Rossi, 1983, p. 15).

Aparentemente estamos frente a la estrategia de escritura que Rossi utilizó para este cuento. A la vista del diario, sabemos que estamos ante un autor cuyo método consistió en revelar su método. Se cuentan por cientos las páginas en las que Rossi, a la manera del *Tractatus* de Wittgenstein –personaje que aparece con frecuencia en el diario, aunque no tanto como quien fuera maestro directo de Rossi, Heidegger, o Gaos, su otro importante preceptor–, se pregunta obsesivamente sobre algunos aspectos de la obra que quiere escribir. Interroga a los posibles temas, personajes o a sí mismo y, tanto para sus escritos –la mayoría de los cuales nunca ven la luz de la imprenta– como para su propia vida, las líneas de su disquisición se acumulan página tras página. Para quien, como yo, ha tenido que descifrar su impenetrable caligrafía, estos pasajes se convierten en un nudo de asfixia –para quien lo quiere descifrar,

6 Me sirve este apunte para mostrar que, por ejemplo, un mismo cuento se incluyó en tres distintos libros. En su origen editorial, "En plena fuga" apareció como la primera colaboración de una nueva columna de Rossi –"Guía de Forasteros"–, en el número 36 de *Vuelta* (noviembre de 1979). Fue integrado a un pequeño volumen editado por la UNAM, *Sueños de Occam,* en 1983, y apareció en Anagrama en *El cielo de Sotero* (1987). Más tarde, en 1999, Joaquín Mortiz, el primer editor de Rossi, publicó *Un café con Gorrondona* (1999) que también lo incluyó. En sus *Obras reunidas* aparece como parte de *Un café con Gorrondona.* La historia editorial de los libros de Rossi es ampliamente comentada por él en sus cuadernos y permite advertir no solo la forma en que decide armar los distintos volúmenes, sino también los sinsabores que le produce el mundo editorial.

para quien finalmente lo lee, pero también, es evidente, para quien lo escribe–, y somos testigos del pensamiento preguntándose a sí mismo sobre sus capacidades y sus límites, sobre las relaciones del mundo y de las cosas, y todo ello desde una hiperconciencia del lenguaje, lo que implica una severa autocrítica que puede ser una de las causas de la breve obra de Rossi. No es extraño, entonces, que una de sus repetidas obsesiones sea escribir sobre la voluntad. Muchas páginas del diario aluden a este deseo y Rossi piensa en su escritura como la puesta en escena de "la imaginación de la racionalidad". En una larguísima entrada del 5 de julio de 1980 –y cuya cita me parece importante, pese a su extensión– escribe:

> La voluntad. ¿Cuándo la ejerzo? ¿Cuando camino por el jardín o cuando no digo que la tierra es magnífica y tengo un enorme *deseo* de caminar? ¿Cuándo somos felices? ¿Cuando debo escribir y al mismo tiempo quiero leer esa novela? ¿Es en una cosa así cuando aparece la voluntad? ¿Cuándo decido que *debo escribir?* ¿Es acaso aquello que me permite hacer algo que *no me gusta?* Cuando algo me agrada ¿no aparece? […] *¿Aparece siempre que decidimos?* Yo no estoy seguro. Por lo pronto es muy posible decidir entre dos términos agradables: una decisión no siempre supone una renuncia dolorosa. Cuando es así no tengo que "esforzarme". La situación es la siguiente: cuando no elijo y hago las cosas "sin querer demasiado" no aparece la voluntad y, sin embargo, puede ser horrible lo que hago. Quiero decir: la "espontaneidad" de los actos no garantiza la felicidad y, por tanto, la voluntad no se contrapone a la "espontaneidad" en lo que se refiere a la "felicidad". El acto no es desagradable porque sea voluntario. Ahora: entre disponibilidades "buenas" ¿ejerzo la voluntad al elegir una de ellas? Si digo que sí, "voluntad" es el término que describe esa elección. No debo fumar y fumo: ¿no tengo voluntad? Mejor: he decidido no fumar y fumo. En el momento en que prendo el cigarro ¿no quiero hacerlo? ¡Claro que sí! Dejo que el deseo irrumpa: le hago caso. Y si digo que no tengo voluntad, implica que puedo resistir y no quiero; ¿qué significa *eso?* (Posible hilo del "relato": me han hablado, desde niño, de la voluntad:

> ¿dónde está?, ¿en cuáles de mis actos se muestra? Cuántas veces lo que parece voluntad es cólera, rabia, odios, venganzas: ¿es una facultad? Según Descartes, es esa pasión del alma que sólo en ella se origina. Una definición con *algo* de verdad. Pero yo sé que, más allá de mis cóleras, de mis odios, ella está allí, la pulsación secreta, ese resorte que es la vida.

Suspendo la cita, aunque Rossi no suspende el pensamiento. Su obra publicada es la decantación extrema de su obra secreta, los cuadernos de su diario. La hibridez genérica, la obsesión por las minucias o las listas, la singular y exacta adjetivación recorren prácticamente todos sus libros y están señaladas por él mismo en la "Advertencia" del *Manual del distraído,* donde nos avisa que estamos frente a un libro "cuya unidad es más estilística que temática, un libro que huye de los rigores didácticos pero no de la crítica, y que fervorosamente cree en los sustantivos, en los verbos, en los ritmos de las frases" (Rossi, 1987, p. 7). Se trata, pues, de un autor obsesionado con el lenguaje y con el tono.

En una vieja entrevista del verano de 1990, Rossi le confesó al poeta Eduardo Milán que al empezar a escribir le era muy difícil tener pensado ya todo el relato; por eso era importante tener el *tono* de lo que iba a narrar, pues este era una "pequeña brújula" que lo iba orientando. Gracias al tono, Rossi podía conocer tan solo una frase del personaje o un mero incidente y a partir de ahí construir su mundo. ¿Qué era el tono?: "Muchas veces es simplemente una especie de sensación verbal que se parece mucho a una intuición musical, aunque no sea con notas, por supuesto, sino que se tiene una suerte de ruido en la cabeza y uno sabe que por ahí va la cosa" (Milán, 1990, pp. 95-96).

Ese "ruido" llena las páginas del diario, pero el deseo de su hallazgo es, sobre todo, una búsqueda de la belleza que Rossi anhela cada uno de sus días. La ausencia de belleza (o, más justamente, la fealdad), que en su obra se convierte en parodia, sarcasmo o ironía, es un dolor continuo para el autor que ve el horror que lo rodea –la fealdad moral, intelectual, pero también física– como una afrenta personal. De cara a ese

descubrimiento puede entenderse mejor a Rossi, el autor, pero también al personaje que construyó de sí mismo. Para ambos, su única arma contra el esperpento del mundo es la escritura, la producción, así sea mínima, de una belleza que no nace del tema y sí de la convivencia armónica, musical, de las palabras. Apunta el 17 de febrero de 1998: "Para mí la literatura nunca fue problema de 'asunto'? O si se prefiere: de 'contenido'. Para eso estaba, fundamentalmente, la filosofía. La lucha no era con el tema. Era con el ritmo, con la posible belleza de una prosa".

A su inveterada angustia por la coma innecesaria, el adjetivo fácil o las metáforas blandengues, Rossi opone la tensión de su escritura, que nace de un control absoluto sobre todos los aspectos que la contienen. Con el paso del tiempo, cada vez más se siente a disgusto con sus textos y desea "escribir algo largo y con el necesario desorden. Para desgracia mía, quizá el desorden me produce angustia. Malo, porque si el texto no tiene fisuras, un poco de caos, el lector no se cuela en él. Las frases cerradas tal vez inciten a la admiración, pero impiden que el lector se acerque", anota el 9 de junio de 1994. Esta conciencia lo lleva a buscar, durante mucho tiempo, la escritura de una novela. El diario es, también, la historia de esos ensayos que van desde "Villa Martelli" –una novela sobre su infancia en Italia– hasta "Viaje", pasando por "Mi tío escribe una novela", que finalmente apareció como cuento, de manera póstuma, y que tuve la fortuna de transcribir y editar para *Letras Libres,* en 2012. Entre esos tres grandes proyectos, que le llevan años de notas, apuntes y desilusiones, aparecen también otros prospectos de novela, que no alcanzan, siquiera, la calificación de bocetos. Sus preocupaciones giran alrededor del tono general, pero también sobre otros aspectos más técnicos de la escritura –imbricados, claro, en el tono– como la decisión sobre la persona verbal que llevará las riendas de la ficción. Desde sus primeros textos, Rossi se enfrenta a la disyuntiva de escribir en primera o en tercera persona, pero ese dilema se va transformando poco a poco en una dificultad. El 12 de mayo de 1983, cuando intenta escribir un cuento sobre un chino –personaje que aparece finalmente en "Diario de guerra", de

1985–, anota: "Escribir en primera persona es un problema. Casi siempre el lector supone que se trata del autor o, al menos, de una persona muy cercana a él. Como si el autor se confesara o contara cosas que, en efecto, lo precedieran". Más adelante, en unos esbozos que no aparecen en el texto publicado, solicita que no se crea en las confesiones, porque "los personajes más construidos, más elaborados son los autobiográficos". Jugando con las comillas, para que alguien –¿el editor futuro, el posible lector, él mismo?– sepa que no se trata de su diario, sino de su cuento, asegura:

> "Me pongo yo como testigo de que el chino existe. Quiero decir: a pesar de que la voz de A. R. es tan sospechosa como la de un yo inventado, acepto que yo vi al Chino. Ustedes sabrán después si creerme o no." Pero además quiero escribir desde Alejandro Rossi. ¿Por qué? No solo por verosimilitud, por truco literario. Debe hablar más. Lo más realista con lo más imaginario.

En distintos momentos, en el diario aparecen varias frases que coinciden finalmente en "Diario de guerra", un texto con carácter fragmentario. De ellas me interesa destacar la que aparece publicada sin algún antecedente que permita suponer que leemos una derivación:

> El deseo profundo de escribir una prosa noble y clara, agua fresca, una prosa tranquila y convincente, con olor a buen manantial, con sabor a piedras de montaña alta, a tierra de pinares. Agua para beber. Y la convicción agotadora de que pertenezco a una generación enamorada de minucias, incapaz, me parece, de inventar un mito poderoso o un símbolo de la condición humana (Rossi, 1994, p. 106).

Si la búsqueda de la belleza es esencial para entender a Rossi, el deseo de "inventar un mito poderoso" es el motor que lo anima.

AUTOR Y PERSONAJE: ESE SECRETO A VOCES

En "La realidad entre comillas", Aurelio Asiain (1996) da por cierto que "En este teatro del mundo, del que Alejandro Rossi nos convierte en espectadores privilegiados, todos somos actores" (p. 91). Aunque en el momento en que Asiain escribe quizá no piensa en los lectores de Rossi más allá de quienes compartían un sitio en la República de las Letras,[7] podríamos alargar ese implícito "nosotros" y decir que Rossi nos vuelve no solo actores, sino personajes. Todos hemos sido alguna vez una Gladys Rodríguez, un Gorrondona o un Leñada. Todos, en algún momento, hemos observado o sido el escritor que ofrece una entrevista para hablar "del creador y sus fantasmas", o el otro, el "insatisfecho Gorrondona, el crítico corrompido por la bilis y la soledad, el histérico de siempre" (Rossi, 1980, p. 31).

Ya sabemos que la literatura es un espejo y que los lectores nos miramos en él (o nos mirábamos, antes de que obras y lectores se convirtieran en un eslabón de la cadena judicial). Asiain (1996) sabe que los escuchas y los amigos del escritor son también sus personajes, que Rossi seguramente leerá sus palabras, y entonces piensa en "lo que le dirá a ese conocido nuestro al que se encontrará en el pasillo y al que detendrá un momento, tomándolo del brazo, la cabeza ladeada para subrayar el aparte y los ojos mirando por encima de las gafas. Un comentario como un alfiler, seguramente. Y en voz baja, porque a Alejandro Rossi, en persona o por escrito, le gusta hablar en un aparte. Estamos en el secreto" (p. 91).

¿Puede haber algo más secreto que un diario? El de Rossi sirve, por supuesto, para enterarnos de las personas que se vuelven personajes y seguir las anécdotas de la vida de nuestro narrador como el antecedente

7 Esto, por supuesto, es parte de otra larguísima discusión, pero digamos –para efectos de una brevedad obligatoria– que, aun siendo un territorio metafórico, la República de las Letras existió, que en ella residían también los lectores –y no me refiero a los lectores especializados– y que esos lectores eran o serían asimismo parte, como autores, de aquella fabulosa región que desapareció de la vida pública con el ascenso de los especialistas y los consumidores.

directo de su escritura literaria. Eso ocurre desde el momento en que empieza a escribir, a la vez, el primer cuaderno y su columna para *Plural,* de modo que podemos leer en "Resaca": "Ayer cené con J. También vinieron otros amigos. Estábamos todos en la sala, charlando y bebiendo. De pronto me paro, porque me siento ansioso o, más bien, por esas intolerancias que no domino. Me levanto del sillón y me coloco frente al librero de J." (Rossi, 1987, pp. 111-112). Acto seguido podemos ir al diario y confirmar, en la entrada del 31 de mayo de 1973, que J., el personaje que desea retener el volumen propiedad de quien narra –*Cármenes,* de Catulo, traducido por Quasimodo–, no es otro que el gran amigo de Rossi, Jorge López Páez: "Cenamos ayer con López Páez. También estuvieron Margarita y Luis Villoro. Estábamos todos sentados en la sala bebiendo un aperitivo. De pronto me levanto debido a esas ansiedades que me entran o, más bien, por esas intolerancias que no domino, me levanto del sillón y me coloco frente al librero de Jorge".

Los ejemplos llenarían abusivamente estas páginas y no es eso lo que me interesa mostrar, aunque no deje de tener su encanto. Me importa más advertir que el diario ofrece un testimonio de la lucha de Rossi para comprender la naturaleza de ese personaje, el "yo", que no es otro que él mismo. Antes de ello, quisiera comentar un asunto que parece un cambio de rumbo en la obra de nuestro autor, pero que está íntimamente ligado con el deseo de transformar la escritura en un "mito poderoso".

Descendiente directo de un patricio hispanoamericano –el general Antonio Páez, héroe de Venezuela y primer presidente de aquel país–, Rossi no podía esquivar la construcción de un espacio narrativo que se sumara al ya largo mito de nuestras tierras. Pero su construcción no es la que esperamos. Los personajes de *Fábula de las regiones* (1988), ese libro notable donde Rossi se aleja del "yo" que lo ha perseguido, son miembros de sectas, colegios y partidos ridículos que dan cuenta de una lectura de la historia hispanoamericana que discrepa tanto de las historias oficiales de alabanza a los próceres como de las construcciones telúricas a lo García Márquez o Mutis. Sin embargo, lo más importante es que esa obra,

más allá de los mitos del *boom* y de sus detractores sucesivos, consigue "despejar la hojarasca de la imaginación febril y de la enumeración caótica para localizar las verdaderas fisuras en la enigmática casa de la nación" (Domínguez Michael, 2005, p. 75).

Cumplido ese rito de paso, Rossi vuelve a sus obsesiones. Necesita escribir algo más que las breves prosas autobiográficas de las que está harto. Busca denodadamente aquel mito poderoso y, aunque uno puede leer en el diario su desgarradura interior, empieza a ocurrir un cambio que en su inicio es apenas perceptible. El 29 de diciembre de 1995, al hacer un recuento de anécdotas y recuerdos de su adolescencia que quizá le sirvan para la escritura de una novela, se interroga: "¿Quién era yo, dónde estaba realmente? De alguna manera escribía mi vida cada día, la creaba mentalmente. Una tarea agotadora. Ese era mi modo de escribir. Sin mi capacidad narrativa –la invención de mitos personales– no hubiese podido vivir".

Si no fuera tan difícil creer en ello, dado el talante de nuestro personaje, uno podría sentir –porque no es algo sujeto a ningún tipo de comprobación– que en cierto momento Rossi se reconcilia con su escritura, aunque no lo haga, por supuesto, sin un dejo de amargura. Es 1998, un año especialmente difícil para él y para tantos. El 19 de abril, en una situación que el diario describe de manera extraordinariamente sombría y dolorosa, había muerto su amigo Octavio Paz y una sensación de rabia, pero también de vacío, se desliza entre las líneas del diario. Varios meses después, para el 23 de septiembre, apunta: "No debo escribir desde un 'Yo' reformado que nunca existirá. El único material es este 'Yo' que tanto me repugna y al que le echo en cara mis defectos".

Pasarán muchos años antes de que, un 12 de octubre de 2000, leamos que Rossi recuerda un hotel cuyo nombre es Edén y uno imagina que hablará nuevamente de esa vida en los hoteles que con tanta minuciosidad describió los últimos treinta años –los hoteles que visitaba, pero también aquellos que vivían en su recuerdo, pues en ellos había transcurrido buena parte de su niñez y de su adolescencia–. Para el 20 de octubre, anota:

> Me repele un poco escribir esa historia del Edén en primera persona. ¿Por timidez? Creo que me sentiría más libre y con más registros si fuese "otra" voz. Por otro lado, me repugna esconderme. Sin embargo, quisiera evitar el tono confesional. Estoy harto. ¿Tercera persona, narrador omnisciente? No quiero sentirme frente a la rejilla de un confesionario, en la iglesia semioscura y medio viendo los ojos del cura y oyendo su respiración, cada vez más excitado y curioso. No, eso no.

En aquel breve ensayo sobre el diario íntimo y el relato que atrás apenas comenté, Blanchot (1969) recuerda los diarios de Kafka, donde aparecen esbozos, líneas de su obra futura que, no obstante, logran ser asimilados por nosotros. Así logramos integrar el "Kafka que vive y el Kafka que escribe. Presentimos también que estos fragmentos constituyen las huellas oscuras, anónimas, del libro que se intenta realizar, pero solo en la medida en que no tienen parentesco visible con la existencia de la que parecen provenir, ni con la obra cuya aproximación constituyen" (Blanchot, 1969, p. 212). Blanchot (1969) concluye que, aunque podríamos presentir que estábamos frente al diario de la "experiencia creadora", tendríamos asimismo "la prueba de que este diario también estaría cerrado, y más separado, que la obra ejecutada. Porque los contornos de un secreto son más secretos que el secreto mismo" (p. 212). ¿Qué habría pensado si hubiera leído los cuadernos de Rossi? En las primeras páginas de *Edén. Vida imaginada* podemos leer estas líneas:

> A Alejandro le parecía que todos sus documentos tenían algún error y que, en realidad, todo era un gran equívoco y él un usurpador. Un día lo descubrirían y se los quitarían. ¿Cómo se llamaba? ¿Alejandro o Alessandro? Su madre le decía Alex, y Alexandro era el nombre con el que ella intentó registrarlo. Por suerte, el fascismo impidió ese neoclasicismo que pretendía obligarlo a ser un héroe: sólo se permitían nombres italianos o italianizados. Las adorables primas venezolanas le decían el Negro y los primos italianos Alex o Alessino, usado este último por los abuelos paternos.

> A su padre en la vejez le dio por llamarlo Alessandro, en un tono algo protocolario. Para los amigos hispanoamericanos era Alejandro. El pasaporte venezolano registraba Alejandro Francisco, ya el nombre oficial en sus papeles y documentos. En el acta de nacimiento asentaban que el 22 de septiembre de 1932 había nacido en Firenze un tal Alessandro Francesco (Rossi, 2006, pp. 9-10).

Uno de los conocedores profundos de la obra de Rossi, Adolfo Castañón (2007), se pregunta: "¿A qué género pertenece *Edén. Vida imaginada?* ¿Es una novela? ¿Es una autobiografía? ¿Una fábula? ¿Cómo definir la perfecta inestabilidad de estas memorias y crónicas? ¿Cómo logra persuadir y convencer al lector de su fuerza?" (p. 94), en uno de los múltiples ensayos que le ha dedicado a Rossi, aunque en este se refiera sobre todo a las virtudes del último libro publicado en vida de su autor; un libro que es una educación sentimental, pero también una historia feliz donde de pronto se cuelan y se abrazan y platican las lenguas de ese artista de la palabra. Un libro, finalmente, que nos muestra la insoslayable comunión entre el autor y el personaje. Un clásico.

REFERENCIAS

Asiain, A. (1996). *Caracteres de imprenta.* Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Ediciones del Equilibrista.

Bioy Casares, A. (2001) *Descanso de caminantes. Diarios íntimos.* Edición de D. Martino, Editorial Sudamericana.

Castañón, A. (2007). Alejandro Rossi. Un *Edén* necesario. *Revista de la Universidad de México,* (37), 92-95.

Blanchot, M. (1969). El diario íntimo y el relato. En *El libro que vendrá* (pp. 207-212). Monte Ávila Editores.

Domínguez Michael, C. (2005). La memoria del alma. *Letras Libres,* (79), 73-75.

Elizondo, S. (2015). *Diarios 1945-1985.* Prólogo, selección y notas de P. Lavista, Fondo de Cultura Económica.

Mann, T. (1986). *Diarios 1918-1936.* Edición y traducción de P. Gálvez, Plaza y Janés Editores.

Milán, E. (1990). Entrevista con Alejandro Rossi. *Estudios,* (21), 95-111.

Pacheco, J. E. (1995). Introducción. En Federico Gamboa, *Mi diario I (1892-1896)* (pp. ix-xxx). Conaculta.

Pizarnik, A. (2003). *Diarios*. Lumen.

Rossi, A. (1980). Guía de Forasteros. Los fantasmas de Leñada, *Vuelta*, (41), 30-31.

——————— (1983). *Sueños de Occam*. Universidad Nacional Autónoma de México.

——————— (1987). *Manual del distraído*. Fondo de Cultura Económica.

——————— (1988). *La fábula de las regiones*. El Equilibrista.

——————— (1994). *Diario de guerra. Antología narrativa*. Vuelta.

——————— (2005). *Obras reunidas*. Fondo de Cultura Económica.

——————— (2006). *Edén. Vida imaginada*. Fondo de Cultura Económica.

——————— (2015). La literatura como forma de vida. Fragmentos del diario de Alejandro Rossi. L. E. Pacheco y F. García (eds.), *Letras Libres*, (200), 15-23.

Sol, P. (2019). Manual de Alejandro Rossi. En J. Villoro y P. Sol, *Presencia de Alejandro Rossi* (pp. 33-93). El Colegio Nacional.

Villoro, L. (1997). En el homenaje a Alejandro Rossi. En A. Castañón (ed), *Alejandro Rossi ante la crítica* (pp. 179-184). Monte Ávila Editores.

SATURNO DEVORADO: RELACIONES FAMILIARES EN LA OBRA DE EDUARDO HALFON

Basilio Pujante Cascales
Universidad de Murcia, España

INTRODUCCIÓN

Una de las frases más citadas del filósofo alemán Theodor Adorno calificaba como acto de barbarie escribir poesía tras Auschwitz. A pesar de tratarse de una aseveración hiperbólica y errónea –no hay nada más alejado de la barbarie que la (buena) poesía–, Adorno acierta al señalar el punto de inflexión para la conciencia colectiva occidental que supuso el Holocausto. La masacre de millones de seres humanos, mayoritariamente judíos, que llevaron a cabo de manera sistemáticamente atroz los nazis, supuso una herida en la sociedad europea que aún hoy supura y que nos recuerda hasta dónde es capaz de llegar el ser humano.

Si podemos calificar como traumático para toda la humanidad lo acontecido en los campos de concentración de Europa hace unas ocho décadas, ¿cómo podríamos definir la huella que el Holocausto dejó en las familias cuyos miembros lo sufrieron en primera persona? Se trata de un tipo de experiencia en la que el dolor alcanza un grado tan alto que la única manera de continuar viviendo tras sufrirlo es aplicando sobre él el olvido, si no de manera total, algo imposible, sí de manera parcial, para que la vida de los supervivientes pueda discurrir por caminos cercanos a la normalidad. La amnesia como analgésico, como una manera de escapar (otra vez) del horror más absoluto.

Esta estrategia de olvidar para continuar tras Auschwitz es la que llevó a cabo el abuelo de Eduardo Halfon, que evita durante décadas referirse a los episodios vividos en los campos de concentración nazi y que

incluso construye absurdas historias; el número de prisionero tatuado en su brazo se convierte en el del teléfono familiar, para evitar que su nieto conozca la verdad. Sin embargo, con el paso de los años, las nuevas generaciones quieren saber, a la vez que van tomando conciencia de la gravedad de los hechos que sus abuelos vivieron y que conforman el sustrato de la historia familiar. Un sustrato terrible y doloroso pero que deben reconstruir para comprender.

El escritor guatemalteco Eduardo Halfon (Ciudad de Guatemala, 1971) ha construido una parte importante de su obra literaria sobre la historia familiar. En el centro y como núcleo irradiador de consecuencias para todos los miembros de la familia está el Holocausto que sufrieron, de manera directa o indirecta, sus antepasados. Pero también hallamos en sus páginas episodios de otras épocas (emigraciones, exilios, secuestros, muertes) que asimismo fueron decisivos para el devenir de la familia. En gran parte de sus libros encontramos una labor de indagación sobre historias que permanecen en la penumbra, que él debe reconstruir para conocerse y que lo llevan a preguntar a sus padres, abuelos y tíos, e incluso a realizar investigaciones en varios países, en una labor de historiador de su propia estirpe.

Esta búsqueda de las raíces familiares es uno de los temas principales del proyecto literario que Eduardo Halfon comenzó con *El boxeador polaco* (2008). Podemos considerar este como el primer libro de una especie de novela por fascículos, ya que está protagonizada por un personaje que se llama como el autor y comparte con él algunos rasgos biográficos. El propio escritor guatemalteco definía así esta serie de libros: "Van seis libros de algo que se pudiese llamar un proyecto literario o una novela total escrita y publicada por partes, como si fuese una serie que estoy escribiendo por entregas. Unir esos seis libros es bastante fácil porque es una misma voz" (Romero, 2021).

En la misma entrevista, el autor señala que esta serie estaría formada por *El boxeador polaco, La pirueta* (2010), *Monasterio* (2013), *Signor Hoffman* (2015), *Duelo* (2017) y *Canción* (2021), a los que podemos aña-

dir el reciente *Un hijo cualquiera* (2022). A pesar de que en estas obras Halfon trata asuntos de muy diversa índole, podemos señalar que, además del narrador autoficticio, que el escritor guatemalteco ha definido como "ese otro Eduardo Halfon que tanto viaja y tanto fuma y con quien comparto nombre y ciertos datos biográficos" (Romero, 2021), las obras comparten una temática común. Todas ellas están, en palabras de Laorden Albendea (2006), "dedicadas a recorrer los caminos de la memoria familiar y la identidad personal" (p. 589).

Esta indagación a través de las siete novelas lleva al narrador guatemalteco a construir su propia identidad a través de tres círculos concéntricos, a los que dedicaremos los siguientes apartados. El nivel central será el familiar; se trata del más importante en la obra del guatemalteco y el que ha protagonizado lo que Sara Rodríguez Gallardo (2020) ha llamado sus "autonovelas familiares" (p. 624). En estos libros es llamativa la poca importancia de las mujeres de la familia, cuyo peso es mucho menor que el de su padre, su abuelo, su hermano e, incluso, varios de sus tíos. Frente a ellos, y en palabras de Rodríguez Gallardo (2022), "la presencia femenina (Marina, Lía, Tamara), hipersexualizada y carente de identidad propia y de autonomía, resulta un trasunto del propio autor-narrador, a quien colocar las palabras o las preguntas que él mismo no quiere formular" (p. 201). Quizás la única excepción de la serie se encuentre en *Monasterio,* donde, además del protagonismo de su hermana y su boda en Jerusalén, hay varios párrafos dedicados a su abuela materna y a la paterna (Halfon, 2014).

Frente a ese nivel central, en la obra de Halfon aparece un segundo plano exterior relacionado con su identidad nacional y religiosa. El hecho de pertenecer a una familia judía de orígenes geográficos variados, haber nacido en Guatemala y haber pasado gran parte de su infancia y juventud en Estados Unidos, provoca que su personalidad haya estado marcada por diversas influencias. En sus libros encontraremos numerosas referencias a este peculiar bagaje personal que lo llevan a no sentirse plenamente miembro de ninguna de las comunidades a las que pertenece.

Por último, nos ocuparemos de un tercer nivel más íntimo en la indagación sobre la propia personalidad que Halfon realiza en su obra literaria: la relación paterno-filial. Se trata de un estrato inferior al de la comunidad y al de la familia y que, por su cercanía, adquiere mayor conflictividad. Especialmente importante es este tema en dos de sus libros: el primero y el último publicado hasta ahora. En *Saturno* –publicado en 2003– encontramos una dura diatriba hacia un padre autoritario y lejano, mientras que en *Un hijo cualquiera* el autor se ha convertido en progenitor y su relación con su propio hijo ocupa un lugar central.

LA COMUNIDAD: ESA OTRA FAMILIA

Si hay un tema que se suele asociar con la literatura de Eduardo Halfon ese es el de la identidad. Él mismo ha reconocido que, si bien no es algo premeditado, sí es patente en gran parte de su obra: "Hay ahí, en mis libros, una búsqueda, no por resolver, pero sí por llegar a esos conflictos decisivos que van conformando una identidad. No sé si la mía, pero una identidad" (Romero, 2021). Esta temática está directamente relacionada con la pertenencia a una familia, como más adelante analizaremos, pero también debe ser estudiada desde un punto de vista más amplio, en relación con la comunidad a la que, como ciudadano, el autor se adscribe.

Si conflictivo es el relato familiar, principalmente por la herida indeleble del Holocausto en la vida de sus antepasados, no menos problemático resulta definir la nacionalidad de Halfon. Aunque el hecho de haber nacido en Guatemala y haber vivido gran parte de su vida allí parece configurarlo como guatemalteco, su pertenencia a una familia judía lo inscribe también dentro de esta cultura. El autor centroamericano es consciente de esta dualidad en su identidad que permea su obra literaria: "La casa que es mi identidad está cimentada y construida sobre esas dos columnas: Guatemala y el judaísmo" (Romero, 2021). A ambos cimientos, que más adelante Halfon afirma "tener que derrumbar", se le añaden los orígenes variados de su familia, su etapa en Estados Unidos

y su última radicación en Europa. Veamos cómo estas distintas comunidades aparecen en su obra narrativa.

El judaísmo es, sin duda, un elemento central en la obra de Eduardo Halfon, quien cuestiona esta parte de su identidad, en palabras de An Van Hecke (2020), "con escepticismo, autocrítica, humor e ironía" (p. 13). En el tratamiento de este tema en la serie de novelas autoficcionales que nos están sirviendo como *corpus* de estudio, se ve sometido a dos fuerzas contrapuestas: por un lado el de la aceptación de su herencia como parte de sí mismo, de su educación y de su familia y, por otro, su rechazo desde un punto de vista más personal y religioso, lo que le lleva a anunciarle a Tamara, una chica israelí que conoce en Antigua Guatemala, que "Ya no soy judío […] me jubilé" (Halfon, 2019, p. 45). Esta misma mujer volverá a aparecer en *Monasterio,* en una de las tantas muestras de intertextualidad interna que hallamos en el ciclo. Lo que el narrador guatemalteco tiene claro es la estrecha unión entre ambos conceptos: "Empecé a distanciarme del judaísmo y de la familia (no se puede uno sin lo otro)" (Halfon, 2014, p. 72).

Esta desvinculación de la religión familiar, sea esta el judaísmo, el cristianismo o el islam, ha sido habitual en las últimas décadas en unas sociedades cada vez más laicas como son las de la mayoría de los países occidentales. Sin embargo, para muchos de los miembros de estas últimas generaciones, dicha desvinculación significa, en cierta medida, una traición a la familia, cuya identidad suele estar bastante ligada a los ritos religiosos. En el caso de Halfon, esta sensación es palpable en sus libros, aumentada quizás por el hecho de pertenecer a una religión minoritaria. Por ejemplo, en *Signor Hoffman* sueña que su madre le echa en cara que llevar barba es una ofensa contra el judaísmo (Halfon, 2015). En su última novela, el "judío jubilado" –que es Halfon– cumple uno de los ritos iniciáticos de esta religión con la circuncisión de su hijo y lo hace tras informarse y debatirlo mucho, y más desde un punto de vista práctico que religioso (Halfon, 2022). An Van Hecke (2020) ha definido así estas contradicciones en la obra de Halfon: "El narrador no puede

reconocerse en ciertas tradiciones judías, pero al mismo tiempo percibe lo judío como algo que lleva dentro" (p. 13).

La relación de la familia con esta religión ocupa un lugar central en *Monasterio,* libro en el que todos acuden a Jerusalén para celebrar la boda de la hermana del narrador. Si Eduardo es cada vez más laico, ella opta por la opción contraria, y extrema su religiosidad al casarse con un ortodoxo. Desde su perspectiva y la de los rabinos que la han formado, ellos cuatro no son judíos, a lo que el narrador responde con gran ironía que "al menos en eso sí estamos de acuerdo" (Halfon, 2014, p. 15). La visita a Jerusalén que se narra en esta novela es muy significativa para la problemática relación del narrador con su religión, y son definitorias las visitas al Muro de las Lamentaciones, a un barrio ultraortodoxo con su cuñado o al muro que separa a los israelíes de los palestinos, con Tamara.

El judaísmo, además de ser una religión, es también una comunidad a la que Halfon no puede evitar pertenecer por motivos familiares y que marca toda su vida. En sus obras autoficcionales son muchos los espacios relacionados con el Holocausto que visita, aunque en ellos, y tal y como analizaremos en la siguiente sección, sigue más los pasos de su familia que los de su comunidad. Aparecen de manera frecuente en esta serie de novelas los campos de concentración, los guetos o las estaciones de tren de las que partían los trenes con judíos capturados por los nazis. Nicolás Campisi (2018) ha reflexionado en un ensayo sobre *Monasterio* acerca del choque entre los espacios tan cargados de recuerdos familiares y culturales (campos de concentración, casas familiares) y los no lugares (aeropuertos, bares impersonales) que se mezclan en el libro. Halfon aparece como un judío errante en busca de su hogar: "This condition of unhomeliness, of a writer who is constantly searching for a stable dwelling without arriving at one" (Campisi, 2018, p. 115).

Pero no es solo judía la comunidad a la que pertenece Eduardo Halfon, sino que su variado origen lo hace portador de una identidad que Sara Rodríguez Gallardo (2020) ha definido como "la identidad fragmentada de un niño guatemalteco que pasa su infancia en Estados Unidos,

de abuelos judío-árabes y judíopolacos" (p. 630). En esta amalgama de nacionalidades, la guatemalteca es, tras la judía, la más importante de las que configuran a Halfon. Su pertenencia a este país es, a pesar de lo cosmopolita de su origen familiar y de su trayectoria vital, innegable: ha ganado en 2018 el Premio Nacional de Literatura de Guatemala y este país aparece de manera frecuente en sus novelas.

En la mayoría de los casos, la capital y el resto de las ciudades y pueblos guatemaltecos aparecen simplemente como fondo de sus historias de carácter personal o familiar: por ejemplo, se cuenta la historia de la guerrilla del país en *Canción* porque secuestraron a su abuelo. Sin embargo, sí pone más el foco en un pueblo que, como el judío, suele tener un lugar secundario (cuando no marginal) en el país: los indígenas. Son varios los episodios en los que aparecen ciudadanos mayas como, por ejemplo, Juan Kalel, un alumno de Halfon que debe dejar la carrera para ayudar a su pobre familia y que protagoniza el relato "Lejano" de *El boxeador polaco.* De hecho, en uno de los libros analizados, el narrador defiende la necesidad de unir a los mayas con los ladinos guatemaltecos como él (Halfon, 2021).

Es curioso que, además de los mayas, más cercanos culturalmente a Halfon, en varios de sus relatos aparezcan los gitanos. An Van Hecke (2020) ha señalado este protagonismo dado a los romaníes: "Halfon ha demostrado un particular interés por otros grupos minoritarios situados al margen, como los indígenas en Guatemala o los gitanos en Europa" (p. 13). Se trata, como los judíos, de minorías cuya configuración como pueblo está determinada por unas diferencias con la mayoría que pueden influir en su dificultad para integrarse en ellas. Entre los gitanos destaca la figura de Milan Rakic, que funciona como reflejo del propio Eduardo Halfon, ya que ambos comparten las dudas sobre su propia identidad; Rakic llega a decir unas palabras que podríamos asimilar al narrador sin problemas con tan solo cambiar los adjetivos: "Soy un gitano que no puede ser un gitano y también un serbio que no puede ser un serbio" (Halfon, 2019, p. 124).

En relación con estos personajes pertenecientes a grupos minoritarios es muy importante el factor lingüístico. Matías Barchino (2013) ha señalado que "a Eduardo Halfon le interesan los seres situados en fronteras culturales o lingüísticas probablemente porque él mismo como individuo es un ser constituido en una frontera compleja" (p. 8). Así, al igual que entre varias comunidades, Halfon vive entre varias lenguas: el castellano, el inglés, el hebreo, el ladino o las lenguas indígenas de Guatemala, todas ellas presentes en sus libros. Sara Rodríguez Gallardo (2020) ha comentado la elección del castellano del escritor guatemalteco: "Como afirma el propio Halfon, su lengua fuerte sigue siendo el inglés, que es el idioma con el que creció y en el que se educó. Y es él mismo el que se impone escribir en castellano, única lengua que utiliza para su literatura. Al mismo tiempo, ese viaje al origen es un viaje solitario, porque ninguno de sus hermanos, como él mismo asegura, hablan ya español" (p. 656).

Esta mezcla de comunidades (religiosas, nacionales y lingüísticas) que configuran a Halfon provoca en él lo que podríamos llamar síndrome del impostor. Al no verse plenamente identificado con ninguna de las identidades aludidas, sufre una gran incomodidad al ser presentado de una manera determinada, e incluso se siente como un falsario. Así, en un episodio en el que acude a Japón invitado como escritor libanés (por el origen de su abuelo), se presenta vestido de árabe. Reflexiona que ha sido escritor guatemalteco, judío, latinoamericano, centroamericano y estadounidense (Halfon, 2021). En otro momento del mismo volumen, incluso es identificado como musulmán en la feria del libro de Guatemala.

LA FAMILIA COMO BASE DE LA IDENTIDAD PROPIA

Si importante en la obra de Halfon es la presencia de las distintas culturas o comunidades que configuran su propia identidad, la familia alcanza una relevancia considerable. Estamos ante una estirpe con una influencia en sus descendientes mayor que la que sufren otras personas u otros escritores que se han ocupado del tema. En primer lugar, por la multi-

culturalidad que la define y que provoca que el narrador se inscriba (aunque de manera parcial y nunca definitiva) en varias culturas, como hemos analizado en el apartado anterior. Recordemos que uno de los abuelos era polaco, mientras que el otro es de origen libanés, que ambos pertenecen a la comunidad judía establecida en Guatemala y que los padres del escritor tuvieron que exiliarse en Estados Unidos. La segunda razón de la singularidad de su estirpe está determinada por los hechos que provocaron algunos de estos traslados y que tienen, casi todos, una raíz cruenta: el Holocausto, la emigración o la amenaza de la guerrilla. La historia de la familia está determinada, por lo tanto, por la violencia, lo que parece determinar su tercer rasgo definitorio: los secretos sobre episodios que los mayores prefieren olvidar.

Con esta herencia, el Eduardo Halfon adulto toma consciencia de que su identidad está determinada por una familia multicultural, lastrada por la violencia y de la que, paradójicamente, apenas sabe nada. Es con el fin de reconstruir esos espacios en blanco por lo que el autor guatemalteco lleva a cabo este proyecto en el que libro a libro indaga no solo sobre su identidad sino, ante todo, sobre la historia colectiva de sus parientes, creando lo que Sara Rodríguez Gallardo (2022) ha llamado una "autonovela familiar". "A diferencia de la autobiografía clásica, en la autonovela familiar el narrador autobiográfico es un protagonista vicario que debe trasladarse, incluso ponerse en riesgo, para conseguir indagar sobre una historia distinta a la suya, pero que lo conforma como sujeto" (p. 201).

Estamos, por consiguiente, ante una literatura diferente a la tradicional autoficción, ya que Halfon emprende un proyecto personal pero a la vez familiar. En sus libros recorre (a veces literalmente) espacios no de su pasado, sino de sus abuelos, padres o tíos. Entre ellos ocupa un lugar central Auschwitz, que Sara Rodríguez Gallardo (2022) ha definido como "tropo de la historia familiar" (p. 205), y otros sitios relacionados con el Holocausto, trauma que ha marcado no solo a su familia sino a toda la comunidad judía. Se trata, como señala An Van Hecke (2020), de una búsqueda compartida por otros descendientes de supervivientes

de la Shoá: "Halfon pertenece a la llamada tercera generación del Holocausto, la de los nietos que quieren saber y recordar. La transmisión transgeneracional del trauma puede afectar no sólo a la segunda, sino también a la tercera generación. No han vivido el trauma directamente, pero a menudo sufren las consecuencias o sienten una inquietud por conocer la verdad" (p. 18).

Entre los personajes de su familia que aparecen en las novelas analizadas ocupa un lugar preponderante su abuelo polaco, superviviente del Holocausto y figura clave en su vida y en su obra. Su influencia se da tanto mientras está vivo, en forma de entrevistas con él, como tras su muerte, buscando huellas de su experiencia en Europa. Las vivencias del abuelo polaco en los campos de concentración nazis quedan ocultas durante años por el silencio y la mistificación. Ambos recursos parecen responder tanto al deseo de olvidar como al de evitar al nieto de corta edad conocer una historia tan terrible como la vivida por su antepasado en Polonia. Un ejemplo paradigmático de ello es cuando el abuelo le cuenta al nieto que la cifra que lleva tatuada en el brazo, su número de prisionero, es en realidad su teléfono y que lo lleva ahí para no olvidarlo (Halfon, 2019). El humor para escapar del horror es un recurso que también utilizará el propio Halfon cuando se enfrente a algunos de los espacios del Holocausto; por ejemplo, bromea con su anfitrión italiano, quien no debía decirle a él, un judío, que iba a llevarlo a un campo de concentración, lugar en donde se iba a celebrar la conferencia que está invitado a dar (Halfon, 2015).

Este y otros muchos silencios de la historia familiar se intentan completar por el Eduardo Halfon niño con fabulaciones a las que llega, como ha apuntado An Van Hecke (2020), "estimulado por el deseo de llenar los huecos de un silencio de muchas décadas" (p. 19). Esta misma especialista ha indicado que para este proceso son muy importantes las fotografías: "En estos procesos, tanto de los recuerdos como de las imaginaciones, es importante señalar el papel que juegan las fotos" (Van Hecke, 2020, p. 21). Este hecho queda patente en varios episodios de los

libros analizados; por ejemplo, en *Duelo,* donde recuerda las varias versiones, de nuevo la mistificación, que su abuelo le dio de cómo consiguió llevar la foto de su familia –tomada en Polonia antes del Holocausto– hasta Guatemala (Halfon, 2015).

Pero, finalmente, el paso del abuelo judío por los campos de concentración, episodio nuclear de la historia familiar y del ciclo de novelas de Halfon, es narrada al nieto cuando este ya es adulto. El narrador cuenta este relato en *El boxeador polaco* y lo envuelve en un halo de trascendencia poco habitual en la narrativa del autor guatemalteco y que se entiende tanto por la importancia de lo contado, su paso por Sachsenhausen y Auschwitz, como por el tiempo que había esperado para conocer la historia. Sin embargo, de nuevo este importantísimo relato acaba traspasado por la duda sobre su veracidad cuando un tiempo después, y ante una entrevista realizada con la prensa guatemalteca, su abuelo cambia la versión de cómo logró salvarse. Si a su nieto le había dicho que fue gracias a los consejos de un boxeador polaco de su misma ciudad, Lodz, le cuenta al periodista que fue gracias a sus mañas como carpintero (Halfon, 2019).

Tras su muerte, Halfon comienza un periplo por varios de los espacios que fueron decisivos en la experiencia de su abuelo, como ha señalado Nicola Campisi (2018): "Upon the death of his grandfather, Halfon begins traveling the world as a way of chasing or casting the figure of his grandfather's ghost" (p. 114). Este viaje se cuenta, principalmente, en *El boxeador polaco* y en *Duelo,* donde acompañamos al narrador por varios de los escenarios de la primera parte de la vida de su abuelo. En el primer libro acude a Lodz, la ciudad natal de su abuelo, tras recibir de este la dirección de la casa de su infancia. Este hecho se produce poco antes de que él muera y le escribe las señas en un pequeño papel que el narrador recibe "como un pequeño mapa del tesoro familiar. O como una pequeña herencia a un nieto" (Halfon, 2014, p. 108). Hasta ese momento se había negado a recordar Polonia e, incluso, a hablar polaco, a pesar de que era su lengua natal, ya que echa la culpa a sus compatriotas de lo que les pasó a los ju-

díos en el Holocausto. Se nos muestran aquí nuevos ejemplos de estos dos temas tan importantes en las novelas de Halfon como la relación de la lengua con la identidad y la difícil integración del individuo en una comunidad a la que no pertenece al cien por ciento.

Tanto en la visita al gueto de Varsovia como a Auschwitz, el narrador afirma sentirse tan solo como un turista, desmitificando así el rito que supone para muchos supervivientes o para sus descendientes la visita a los lugares asociados al Holocausto. Sin embargo, sí reconoce sentir miedo cuando, por fin, acude al edificio donde estaba la vivienda de su abuelo, en Lodz. Allí logra visitar el piso que, tantas décadas atrás, ocupaban sus antepasados y se produce un nuevo episodio de relajamiento de la tensión acumulada tan habitual en las novelas de Halfon; cuando la actual dueña del piso lo recibe, entre extrañada y suspicaz, el narrador le pide ir al baño, donde descubre vídeos pornográficos protagonizados por la mujer cuando era más joven (Halfon, 2015).

En *Duelo* visita el campo de Sachsenhausen, en una experiencia más cercana a la que han tenido otros descendientes de supervivientes, ya que descubre detalles de la estancia de su abuelo en el campo. Como ocurre en varias ocasiones en el ciclo de novelas analizado, algunos de los episodios fundamentales en la historia familiar se repiten o se aluden de nuevo. Así, en este libro relata de nuevo la experiencia de su abuelo y cita su propio viaje a Lodz, que define aquí como "una especie de tributo a mi abuelo polaco" (Halfon, 2017a, p. 39).

Pero no solo este predecesor posee importancia en las novelas de Halfon; otros muchos familiares protagonizan episodios relevantes para la configuración de la historia propia, formada por teselas de la de varios de sus antepasados. Entre ellos vuelve a destacar otro abuelo: el paterno. Con este, además, se da la circunstancia de que comparten nombre y apellido, lo que provocará, como apunta el propio Eduardo Halfon (2022) con no poco humor negro, que también vayan a compartir inscripción en la lápida. De hecho, en otra parte reconoce que la herencia que le dejó es "literalmente" su nombre, ya que le lega un paquete de

papeles con el membrete del nombre que ambos comparten (Halfon, 2021). De nuevo una figura masculina como referente para el narrador; recordemos el poco peso que tienen los personajes femeninos y que ya hemos citado en la introducción, que se completará con los dos últimos familiares que analizaremos en el siguiente apartado: el padre y el hijo.

Si el abuelo materno protagoniza, a pesar de que el formato heterogéneo de los libros de Halfon provoque que vaya saltando de una historia a otra, tanto *El boxeador polaco* como *Duelo,* las peripecias del paterno son centrales, aunque no la única de nuevo, en otro de los volúmenes de la saga: *Canción.* De origen libanés, posee una juventud menos traumática que el materno, pero igual de viajera; tras dejar su país de origen, aunque en realidad y tal como se apunta al comienzo del libro su nacionalidad era siria, ya que Beirut pertenecía a este país cuando nació (Halfon, 2021), pasa por Francia y por Estados Unidos antes de recalar en Guatemala.

A pesar de que el abuelo paterno no sufrió, al menos de manera directa, el Holocausto, en su biografía hay un episodio que se puede asemejar, por su importancia y por su violencia, al paso del abuelo Tenenbaum por los campos de concentración nazi: el secuestro que sufrió a manos de la guerrilla en 1967. Este traumático episodio familiar, uno más de los que configuran la convulsa historia de sus antepasados, es bastante diferente al sufrido por su abuelo polaco en Europa, por tratarse de hechos más cercanos en el tiempo y sucedidos en la propia Guatemala; de hecho, es secuestrado en la casa familiar, pero no deja de ser también un suceso difícil de comprender para el nieto. Como el propio Eduardo Halfon ha reconocido en una entrevista: "El secuestro de mi abuelo ha sido un tabú en mi familia" (Rodríguez, 2021). Para llenar los espacios en blanco que en el relato familiar existían sobre esta nueva tragedia, el autor guatemalteco escribe *Canción,* el libro que dedica al secuestro. De nuevo la literatura como medio para conocer y conocerse, como señala Sara Rodríguez Gallardo (2022): "La búsqueda identitaria se materializa, a través de la escritura, en los secretos familiares que el autor persi-

gue y cuya existencia pone de relieve la incógnita de su propia identidad" (p. 196).

En este libro, que continúa la saga autoficcional basada en sus propias experiencias, cuenta toda la historia de su abuelo libanés, especialmente el episodio de su secuestro. Relata que los responsables del rapto fueron varios guerrilleros, entre los que identifica al sanguinario Canción, que da título al libro, y a una antigua Miss Guatemala. Es precisamente con esta con la que se reúne un Eduardo Halfon adulto para conocer mejor las motivaciones del secuestro, en un episodio que se va intercalando con la narración de los hechos de los años sesenta. Como vemos, y a pesar sus evidentes diferencias, se trata de un proceso de conocimiento de las lagunas de la historia familiar, similar a la del abuelo polaco: poca información por parte de sus progenitores, investigación del narrador y, finalmente, relato en uno de sus libros. Además, aparecen de nuevo las dudas sobre la veracidad de lo contado; en este caso es el propio Halfon (2021) el que admite mezclar realidad y ficción al contar la historia de su abuelo libanés en una conferencia en Tokio.

De entre el resto de los personajes de la familia que pululan por las novelas analizadas, podemos citar un personaje que adquiere especial importancia en *Duelo:* su tío abuelo Salomón. En este libro se cuenta cómo Halfon (2017a) descubre que este antepasado suyo murió de hambre en el gueto judío de Lodz, algo que desconocían hasta ese momento. El hallazgo de la verdad sobre Salomón pone fin a años en los que el narrador solo había escuchado retazos de su historia, mediante conversaciones (discusiones más bien) de su padre con una tía abuela o de su abuelo con un tío abuelo. De nuevo los silencios imponiéndose a las palabras como mecanismo para olvidar el dolor y con el fin de ocultar traumas pretéritos a los niños y conseguir que la familia continúe adelante. Además, en este libro vuelve a aparecer la mistificación, ya que la historia de Salomón es mezclada en la memoria del narrador con unos sucesos cercanos, unos niños que se ahogaron cerca del chalé familiar en el lago de Amatitlán, y crea una ficción que él tomaba por verdadera. Esta

fabulación, que solo en su edad adulta y mediante una nueva investigación que relata en el libro descubre que nunca sucedió, hablaba del supuesto ahogamiento de un hermano mayor de su padre.

Como vemos, los libros de Halfon se convierten en una indagación personal para desentrañar los enrevesados hilos de un relato familiar en el que los silencios, las medias verdades, la información errónea o parcial y las mistificaciones se mezclan con una realidad a menudo demasiado dolorosa para ser contada.

RELACIONES PATERNO-FILIALES

Si, como hemos comprobado, el narrador se reconoce como un eslabón más de una cadena formada por sus familiares, es lógico que ocupen un lugar central en su obra narrativa las dos personas más cercanas: su padre y su hijo. Se trata de los dos personajes, junto a la madre, los hermanos o la esposa (todos poco presentes en su obra literaria, especialmente las mujeres, salvo en *Monasterio),* más importantes del ecosistema familiar. Si bien no poseen ese carácter casi mítico que tienen sus abuelos, debido a sus respectivas historias de violencia y la bruma en que el silencio y la distancia han envuelto a ambas, estamos ante dos personajes que podemos considerar especulares. El narrador, como todo hijo, se fija en su padre como modelo y lo considera la primera y más cercana autoridad. Cuando se convierte él mismo en progenitor descubre que alguien representa para él el papel que él mismo lleva ejerciendo durante décadas y supone una modificación de su relación con su propio padre, como el propio Halfon reconoce en una entrevista: "Tener un hijo cambió la manera en que veo a mi padre" (Orosz, 2022).

Por motivos lógicos –su hijo nace en torno a 2017, ya que en la sinopsis de *Un hijo cualquiera* señala que llevaba escribiendo estas historias desde su nacimiento hacía cinco años (Halfon, 2022)–, la presencia del padre es mucho mayor en su obra narrativa. En ella hallamos dos figuras diferentes que representan a su progenitor: la que aparece, de

manera discontinua, en varias de sus novelas autoficcionales y la que protagoniza su primer libro: *Saturno,* de 2003. Es este libro un brutal ajuste de cuentas con la figura paterna, pero, como Eduardo Halfon ha aclarado, no estamos ante un libro totalmente autobiográfico y su padre no es el despótico protagonista de la novela corta: "El padre de *Saturno* no es exactamente mi padre. Yo veo allí una conjunción del padre de Kafka (a quien él le llamaba Gigante), de mi abuelo Halfon (mi abuelo libanés, un hombre muy bravo, muy iracundo) y la cuestión de la ausencia" (Orosz, 2022).

Como vemos, el libro tiene un componente más ficcional que el ciclo iniciado con *El boxeador polaco,* y también literario, ya que es un catálogo, similar al que realiza Enrique Vila-Matas en *Suicidios ejemplares* (1991), de influencias paternas en escritores suicidas. Sin embargo, no podemos obviar el carácter autobiográfico del libro, como ha reconocido el autor y ha señalado Barchino (2013): "La difícil inserción del narrador en la familia y la tensa relación con su padre es uno de los elementos fundamentales de la diatriba literaria que es el texto *Saturno*" (p. 8). De hecho, y aunque el libro no sea totalmente autobiográfico, el detonante de su redacción es un almuerzo familiar que acaba con "una riña" (Orosz, 2022). A partir de este episodio violento en el seno familiar, Halfon se sirve de *Saturno* para comenzar con su carrera literaria rompiendo con las cadenas familiares que lo vinculaban a un oficio menos artístico: el de ingeniero. Se produce así un freudiano y metafórico asesinato del padre; Saturno es devorado para que su hijo pueda continuar viviendo y el propio hijo debe también matar una parte de su pasado para reinventarse: "Tenía que matar al hijo primogénito, al hijo obediente, al que llevaba una vida complaciendo a sus padres y a sus abuelos. Si yo quería entrar al mundo literario, tenía que matar y quemar cierta parte de mí, para que algo luego surgiera de las cenizas" (Romero, 2021).

El hecho de que el libro no tenga un referente real tan claro como el posterior ciclo autoficcional no impide que podamos extraer de él valiosas ideas sobre cómo Eduardo Halfon entiende la relación entre un padre y un hijo. Ya en la manera como está escrito *Saturno* percibimos

ese odio hacia la figura paterna que impregna toda la obra: el padre aparece como un narratario en segunda persona al que se le trata de usted. Estamos, por lo tanto, ante una especie de carta a un padre ya fallecido que desde la primera línea abandona cualquier cercanía y ternura para convertirse en un auténtico ajuste de cuentas. A lo largo de las sesenta páginas que ocupa el libro, se le echa en cara a la figura paterna su dureza, "usted era un tirano" (Halfon, 2017b, p. 17); su falta de empatía, "ante sus ojos, yo era un fracaso", y que mantuviera con el hijo una relación basada más en lo material que en los sentimientos, "no pudo entender que más que un dinero yo necesitaba un padre". El narrador reconoce sus tendencias suicidas, "yo también, padre, pienso constantemente en el suicidio" (Halfon, 2017b, p. 32) y el hecho de no poder escapar de la sombra paterna: "toda mi escritura era sobre usted" (Halfon, 2017b, p. 50). La muerte del padre al final del libro no sirve como reconciliación ni se percibe perdón, ya que reconoce que sintió "asco" y que el hecho de irse sin una despedida provoca que jamás podrá enmendar que "nunca me permitió usted conocerlo" (Halfon, 2017b, p. 65).

Muy distinta es la presencia paterna en el ciclo de novelas autoficcionales; en ellas aparece un progenitor que parece más cercano a la realidad, por la propia naturaleza autobiográfica del ciclo, y que no coincide con ese padre kafkiano de *Saturno.* La mayoría de sus apariciones en estos libros coinciden con recuerdos de la infancia del narrador por motivos obvios: es la etapa en la que convivía con él y en la que dejó más huella en su personalidad. Las funciones de este personaje en las novelas analizadas son varias y lo configuran como alguien importante en el desarrollo de la historia pero, normalmente, de menos peso que los abuelos antes citados.

En primer lugar, el padre tiene un papel relevante en el *leitmotiv* que recorre estas novelas: los secretos familiares; él pertenece a la generación inmediatamente posterior y se ve constreñido entre el deseo de olvidar del abuelo y el de saber del nieto. Normalmente guarda silencio sobre los hechos del pasado, como en el caso del paso del abuelo por los

campos de concentración que es contado por el protagonista, pero en otros casos acaba aclarando las dudas del narrador sobre sucesos familiares que le han llegado con cuentagotas. Un ejemplo de ello lo tenemos en *Duelo,* cuando le cuenta al narrador, tras una pelea que tiene este con su hermano, la muerte de su tío Salomón (Halfon, 2017a). Aquí la historia familiar se emplea con una intención didáctica: para que el joven Eduardo se lleve mejor con su hermano.

Al igual que ocurre con el abuelo, con el padre también se produce la mistificación de algunas de las historias significativas de la familia. Eduardo Halfon parece querer mostrarnos que no existe un único relato de los hechos protagonizados por sus familiares y que todo recuerdo tiene algo de ficción. Un ejemplo de ello lo hallamos en *Canción:* el padre discrepa de la remembranza que hace el narrador de una comida que tuvo lugar décadas atrás y en la que coincidieron con la secuestradora del abuelo materno (Halfon, 2021).

También es clave la figura del padre en otro de los tópicos que ya hemos analizado: la problemática relación de Halfon con su herencia judía. Este progenitor aparece en algunas escenas como el depositario de tradiciones milenarias que le quiere transmitir a su hijo, que acaba distanciándose (aunque nunca totalmente) de la religión familiar. Así, en *Duelo,* el padre le explica a un Eduardo adolescente algunos ritos judíos como que hay ancianos que no se bañan durante el Yon Kipur para evitar beber agua (Halfon, 2017a) o que los fieles le dicen al rabino el nombre de un familiar muerto y una cifra; mientras que en *Monasterio* le habla sobre el luto (Halfon, 2014). En este mismo libro el propio narrador verbaliza el vínculo que existe entre su progenitor y el judaísmo cuando, citando una etapa de su juventud, señala lo siguiente: "Recién me había marchado de la casa de mi padre, de la religión de mi padre, del mundo acristalado de mi padre" (Halfon, 2014, p. 72).

Este padre se acerca más a lo que podríamos considerar un padre "normal", si esto existiera, que el despótico progenitor de *Saturno,* y en la visión que de él ofrece el narrador aparecen varios sentimientos habitua-

les en este tipo de relación. En el recuerdo de la comida antes citada, que ocurrió a principios de los años ochenta, aparece como alguien severo que corrige el comportamiento de sus hijos. Más adelante, sin embargo, se ofrece de él una visión mucho más tierna al empatizar con su dolor cuando le anuncia en una llamada a Estados Unidos, donde el narrador está en esa época estudiando ingeniería, la muerte de su abuelo (Halfon, 2021).

En *Un hijo cualquiera*, libro del que enseguida nos ocuparemos por centrarse en la relación del autor guatemalteco con su hijo Leo, la figura de su propio padre se ve desde una nueva perspectiva determinada por el hecho de que ahora el narrador también tenga descendencia. Recuerda, por ejemplo, cuando su progenitor le dio permiso por primera vez para fumar (Halfon, 2021), en un acto que simboliza un reconocimiento de la madurez del joven. De nuevo vuelve a aparecer el tema de la identidad, tan importante en su vinculación con la familia como estamos viendo; el narrador siente que el padre le ha impuesto a lo largo de su vida el hecho de ser judío, pero también el trabajo de ingeniero, que deja, causando un pequeño terremoto familiar, para ser escritor, así como su paso por el ejército. El libro termina con la narración de una escena en la que el autor pasea, cuando era niño, por una playa con su padre. A pesar de ser una situación importante (le cuenta que con su edad casi se ahogó), Halfon (2022) marca cómo el padre se relacionaba con él con poco cariño, indicando que le agarraba la mano "con algo de tosquedad" (p. 137). Como vemos, el hecho de que el progenitor que aparece en las novelas autoficcionales esté lejos del tiránico padre de *Saturno* no significa que no aparezcan las fricciones que han marcado su relación.

A pesar de la relevancia que posee el padre en *Un hijo cualquiera,* este libro se centra en su propio hijo. La última novela hasta la fecha, del ciclo analizado, fue publicada en 2022. Puede ser leída como el final de una etapa de esta saga familiar o como un nuevo comienzo. Tras una serie de novelas en las que Eduardo Halfon indaga sobre su propia identidad a partir del legado recibido por parte de sus abuelos o de su padre, aquí tiene que enfrentarse a la situación opuesta, ya que será él quien

influirá en la personalidad de otro. Aunque es la primera obra en la que se otorga protagonismo a su hijo, este ya había aparecido en la dedicatoria de *Duelo:* "Para ti, Leo, que llegaste de madrugada como un colibrí" (Halfon, 2017a, p. 7), por lo que suponemos que este fue el año de nacimiento del niño y en *Un hijo cualquiera* aparecen episodios de la primera etapa de su infancia de forma casi siempre cronológica.

En la novela hallamos algunos de los tópicos asociados a la crianza, en este caso primeriza. Así, el narrador expresa su extrañamiento al conocer al hijo (Halfon, 2022), cómo algunas de sus primeras experiencias le retrotraen a su propia niñez, la lectura como nexo paternofilial o la enseñanza de nuevos saberes, en este caso las notas musicales. Reflexiona Halfon sobre los miedos que surgen con la paternidad o cómo esta se convirtió en su principal dedicación durante la pandemia, cuando tuvo que abandonar la escritura para cuidar del niño casi todo el día. La centralidad que ocupa Leo en su vida queda certificada por la cita con la que se cierra el libro: una frase de Julio Ramón Ribeyro que dice que "Para un padre el calendario más veraz es su propio hijo" (Halfon, 2022, p. 141).

Pero, además de estos temas habituales en la literatura sobre la paternidad, en el libro volvemos a encontrar algunos de los asuntos que hemos ido analizando en las páginas anteriores y que definen la literatura de Halfon. Por ejemplo, los primeros años de vida de su hijo ya repite uno de los hechos que ha determinado al escritor guatemalteco y a muchos de los miembros de su familia: vivir en varios países. A pesar de su corta edad, Leo ya ha habitado en Estados Unidos, donde nació, en París y en Berlín. Si este carácter errante de la familia parece que va a influir en la personalidad del niño, no lo va a hacer menos algo que ha sido definitorio en la vida del padre: su vinculación con el judaísmo.

Desde su nacimiento, Halfon y la madre deben afrontar el primer debate sobre la religión, el de la circuncisión de Leo. Tras una intensa deliberación sobre un acto tan simbólico en el judaísmo y que marcará para siempre al hijo, finalmente optan por llevarla a cabo, pero dejando claro que los motivos son sanitarios y no religiosos. De hecho, el hijo es

criado como no judío y en algunos momentos el narrador bromea con que el niño es cristiano, al verlo rezar una oración de esta religión a modo de juego imitando a la familia que lo cuida.

La figura del hijo posee un gran simbolismo dentro de este ciclo de novelas que estamos analizando, y en concreto sobre el tema familiar en el que nos hemos detenido. En primer lugar, supone una especie de certificación del abandono, por parte del autor, del judaísmo, religión con la que él se relaciona de forma ambigua y conflictiva, pero que no transmitirá al hijo, acabando así con su carácter de legado. Otra perspectiva interesante es que el niño no solo funda una nueva familia, sino que certifica la ampliación de la del padre, ya que, como indica el narrador, sus familiares (abuelos, tíos) son también ahora del progenitor. De hecho, en el funeral de uno de ellos, el abuelo materno, se produce una escena muy simbólica sobre cómo las generaciones se suceden: mientras la familia despide al anciano que acaba de morir, el pequeño Leo aprende de su padre a tirar en la basura unos papeles que había en el suelo de la entrada de la iglesia.

CONCLUSIONES

Como hemos podido constatar en las páginas precedentes, las relaciones familiares ocupan un lugar central en la narrativa de Eduardo Halfon. Si el ciclo narrativo autoficcional que inició con *El boxeador polaco* tiene como principal objetivo realizar una indagación de la identidad propia, en esta búsqueda el conocimiento de espacios en penumbra del pasado familiar resulta fundamental. El autor guatemalteco defiende en sus novelas la necesidad de relatar también los episodios más turbulentos vividos por sus familiares (el Holocausto principalmente, pero también muertes prematuras o secuestros) que habían sido sometidas a un proceso de ocultamiento que provocaba que las nuevas generaciones conocieran parcial o erróneamente lo sucedido. Estas vivencias ajenas se asumen como parte de una herencia, como la pertenencia a una religión

(judía) o a un país (Guatemala), que el autor incorpora a su propia personalidad. La presencia del hijo en el último de los libros de la serie nos muestra que esta cadena continúa, poniendo al narrador en una posición similar a la que ocuparon sus padres o sus abuelos.

La propia identidad de Halfon lo convierte en una *rara avis* dentro de la literatura hispánica contemporánea, donde es poco habitual encontrar escritores judíos y que, además, hayan vivido en tantos países. Por otro lado, el narrador guatemalteco destaca por el uso de algunas de las técnicas que hemos ido observando a lo largo este artículo. En primer lugar, por la creación de un ciclo de novelas que, en palabras de Laorden Albendea (2016), "tiende líneas intertextuales dentro de sí misma, de forma que podría parecer una sola obra presentada por entregas" (p. 589). La propia estructura interna de cada libro también resulta original, ya que la historia principal (normalmente relacionada con un episodio fundamental protagonizado por su familia) se completa con otras narraciones no siempre relacionadas directamente con aquella. De hecho, y en relación con *El boxeador polaco,* Matías Barchino (2013) ha indicado que posee "una estructura hipernarrativa. En ellos encontramos un criterio de ordenación y una propuesta de lectura conjunta, sin que por ello nos encontremos ante una novela" (p. 6).

En definitiva, tanto la originalidad de su propuesta narrativa como la profundidad del tratamiento del tema de la familia en su incardinación con el cuestionamiento de su propia identidad convierten a Eduardo Halfon en uno de los escritores más interesantes de la actual literatura en español.

REFERENCIAS

Barchino Pérez, M. (2013). Los cuentos de Eduardo Halfon: hiperrelato y autoficción. *Lejana: Revista crítica de narrativa breve,* (6). https://ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/63

Campisi, N. (2018). The Dislocation of Cosmopolitan Identities in Eduardo Halfon's *Monasterio. Inti. Revista de literatura hispánica,* (87-88), 113-124.

Halfon, E. (2014). *Monasterio.* Libros del Asteroide.

——————— (2015). *Signor Hoffman.* Libros del Asteroide.

——————— (2017a). *Duelo.* Libros del Asteroide.

——————— (2017b). *Saturno.* Jekyll & Jill.

——————— (2019). *El boxeador polaco.* Libros del Asteroide.

——————— (2021). *Canción.* Libros del Asteroide.

——————— (2022). *Un hijo cualquiera.* Libros del Asteroide.

Laorden Albendea, M. T. (2016). Lidiar con el pasado familiar: posmemoria y trauma en *El boxeador polaco* de Eduardo Halfon. En C. J. Álvarez López *et al.* (coords.), *Tuércele el cuello al cisne. Las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (siglos XX y XXI)* (pp. 589-599). Renacimiento.

Orosz, D. (2022, diciembre). Eduardo Halfon: tener un hijo cambió la manera en que veo a mi padre. *La Voz.* https://www.lavoz.com.ar/numero-cero/eduardo-halfon-tener-un-hijo-cambio-la-manera-en-que-veo-a-mi-padre/#:~:text=%E2%80%93No%20s%C3%A9%20si%20cambi%C3%B3%20el,hijo%20que%20tambi%C3%A9n%20es%20padre

Rodríguez, T. (2021, febrero). "El secuestro de mi abuelo ha sido un tabú en mi familia". *El Correo.* https://www.elcorreo.com/culturas/territorios/secuestrode-abuelo-tabu-20210220205530-nt.html

Rodríguez Gallardo, S. (2020). *La construcción de la(s) subjetividad(es) en la autonovela familiar contemporánea: escritura, memoria y cuerpo en la literatura en español* [Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid]. e-Archivo. http://hdl.handle.net/10016/31168

Rodríguez Gallardo, S. (2022). La identidad como incógnita y construcción en la obra de Eduardo Halfon. En B. Cano Vidal, C. Morán Rodríguez y V. Sánchez-Aparicio (coords.), *Escrituras al límite: canon, forma y sujeto en la literatura contemporánea* (pp. 193-207). Universidad de Salamanca.

Romero, R. (2021, septiembre). Entrevista a Eduardo Halfon. *Cuadernos Hispanoamericanos.* https://cuadernoshispanoamericanos.com/eduardo_halfon/

Van Hecke, A. (2020). Memoria, ficción y multilingüismo en "El boxeador polaco", un cuento de Eduardo Halfon. *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias,* (21), 9-30.

"FANTASMAS DE CELULOIDE": EL PENSAMIENTO CINEMATOGRÁFICO DE JAVIER MARÍAS

Carmen María López López
Universidad Nacional de Educación
a Distancia, España

A Javier Marías, in memoriam

UNA CERILLA, PARA PENSAR EL CINE EN MEDIO DE LA OSCURIDAD

(D)escribir el pensamiento cinematográfico de alguien que ya no está, ni vive, ni pisa el mundo, es un ejercicio parecido al de hablar o comunicarse con los muertos. Escuchar con los ojos a los muertos ha conformado (desde siempre) el sentido mismo de la experiencia estética: dialogar con las voces de los libros de los artistas muertos, con el rostro en blanco y negro de los actores que ya murieron, que ya no respiran ni, por tanto, siguen grabando películas, por cuanto el cine, por su privilegiada expresividad visual, encapsula una imagen *in perpetuum* de lo que ya no es, la imagen icónica o el rostro reconocible de un muerto. Pese a la evanescencia de la imagen más allá de su condición de testimonio de lo muerto, o pese al dificultoso rescate de las voces de los libros mediante su lectura e interpretación, la labor crítica persiste en su empeño de hacer presente este diálogo o conversación infinita con los textos, precisamente porque las voces de quienes ya no viven aún tienen mucho que contar:

> And what the dead had no speech for, when living,
> they can tell you, being dead:

> the communication of the dead is tongued
> with fire beyond the language of the living (Eliot, 1995, p. 42).

> Y lo que los muertos no sabían expresar, cuando vivían,
> te lo pueden contar, al estar muertos (Marías, 2017, p. 102).

No es baladí ni fruto del azar que Javier Marías (2017) eligiera estos versos de "Little Gidding", el último de los cuatro cuartetos de Eliot, como *leitmotiv* de *Berta Isla,* para dar así cuenta de cómo la literatura persevera en este diálogo, en una comunicación mediada por "lenguas de fuego" de los vivos auscultando las palabras de los muertos. Si algo alcanza a enseñarnos la literatura, si algo viene enseñándonos desde Homero, es su virtud para transcender, cualesquiera que sean las fronteras ontológicas, para llevarnos al lugar de lo deseable o lo deseado, de lo potencial o lo posible, de lo fraguado o lo conjetural. Quien ingresa en ese reino de la literatura no regresa nunca. Sus fantasmas, en el sentido etimológico que a tal término se le concede desde sus resortes griegos, son seres metonímicos de la fantasía, vástagos de la imaginación, y como tal se convocan en la creación literaria como territorio habitado también de inexpugnables fantasmas, de sinuosas sombras, de creciente oscuridad.

A Javier Marías le gustaba decir, haciéndose eco de una cita atribuida a Faulkner que el novelista recuerda a propósito del ensayo *La inspiración y el estilo* (1966) de su maestro Juan Benet, que "la literatura hace lo mismo que una pobre cerilla. No ilumina nada, sólo nos permite ver cuánta oscuridad hay alrededor". Este estudio sobre el pensamiento cinematográfico de Javier Marías tampoco pretende iluminar nada. Se presenta como esa "cerilla" que para su padre, el filósofo Julián Marías, ilustraba el humilde ejercicio de la filosofía como disciplina más que de grandes sistemas de pensamiento, de modestas incertezas. Así que la ambientación de la sala será tenue y quedará casi en completa penumbra. Mejor oscuridad que cegadora luz, mejor pobre cerilla, porque el cine nació para ser contemplado en la oscuridad caliente del líquido amnió-

tico de esta especie de "útero materno" que es la sala de cine, según escribió Luis Buñuel (2018) en *Mi último suspiro,* su entrañable libro de memorias de amor al cine. Porque solamente ahí, en y desde la oscuridad, será posible alumbrar resquicios de un pensamiento, que para fluir como poética creativa debe estar en reposo y permanecer en una región oscura, en una dimensión apagada y privada de todo destello de luz.

Desde este estado cromático, desde su condición de cerilla, este estudio plantea una aproximación a las encrucijadas poéticas y estéticas de la escritura de Javier Marías a partir de las ideas que sobre la creación revelan sus ensayos sobre cine. En *Donde todo ha sucedido. Al salir del cine* (2005a), compendio que reúne sesenta y tres columnas periodísticas cuyo eje vertebral es el tratamiento de algún aspecto relacionado con el Séptimo Arte, el novelista escribió que "también es raro que no haya en ellas [mis novelas] alguna escena o pasaje que, calladamente, no sea deudor de algo contemplado en la oscuridad de una sala y retenido en la memoria para siempre jamás" (Marías, 2005a, p. 30). El séptimo arte se ha instaurado como primer filtro artístico de su escritura. El olvidado arte de "contar películas" como ejercicio narrativo, la poética de lo incompleto o los relatos truncados a modo de "películas a medias", los cruces ontológicos entre los vivos y los muertos, deudores de voces cinematográficas como *El fantasma y la señora Muir* (1947) de Joseph L. Mankiewicz o *Los muertos* (1987) de John Huston, conforman tan solo alguno de los ejes susceptibles de exploración. Más que sistematizar el pensamiento cinematográfico de Javier Marías, nos guiaremos por lo que la cerilla de la imaginación del escritor vierte sobre el séptimo arte en sus ensayos sobre cine, siendo éstos "fantasmas de celuloide", como escribe el hermano del novelista y crítico de cine Miguel Marías (2005b) en "El arte de recordar", texto-prólogo a sus escritos sobre cine. Sean estos entonces fantasmas de celuloide avivados en la imaginación, a partir de la contemplación del rostro de los actores muertos, del comentario a películas, de la reflexión sobre el cine como séptima de las artes.

Consustancial a la reflexión será discutir el controvertido estatuto palabra/imagen, logocentrismo/iconosfera contemporánea, para pasar por el filtro de tales encrucijadas estéticas las imágenes pensadas de un modo eminentemente literario. El hibridismo teórico al que tal proyecto aspira no eludirá el propósito de reconstruir la poética escritural de Javier Marías como poética eminentemente visual y cinematográfica (Candeloro, 2016; Pittarello, 2017, 2022; Martín, 2022). Así la iconicidad del cine en su constitución como lenguaje se aprestará a (des)velar los mecanismos internos de la creación, siempre de tenue luz, con códigos cifrados desde la oscuridad de una cerilla, entre sus sinuosidades y artificios.

LA "CABEZA LLENA" DEL ARTISTA: HACIA LAS DERIVAS DEL PENSAMIENTO CINEMATOGRÁFICO

La articulación de un pensamiento cinematográfico en la poética creativa de Javier Marías implica precisar hacia qué lugares de una posible poética genética se encamina la reflexión que aquí nos convoca. Si bien se ha escrito mucho sobre la influencia del cine en su obra narrativa (Scarlett, 2004; Candeloro, 2016; Pérez-Carbonell, 2016; Pozuelo Yvancos, 2018; López López, 2019), menos transitada ha quedado la línea de exploración de su pensamiento cinematográfico diseminado –a ráfagas, intermitente– en algunos de los artículos sobre cine, publicados primero en prensa (Núñez Díaz, 2011) y recogidos después en *Donde todo ha sucedido. Al salir de cine* (2005a). Será esta segunda vertiente la que proporcione el foco de estudio, la mirada proyectada en el análisis. En el prólogo a *El cine en el pensamiento y la creación de Javier Marías,* Pozuelo Yvancos (2019) dio cuenta de la importancia del cine en la consecución del estilo visual que viene caracterizando su escritura:

> La relación que Javier Marías tiene con el cine lo ha hecho ser un escritor diferente del que sería sin ella. En dos estadios: el primero en el carácter visual de muchas de sus escenas, casi diría que en el carácter radicalmente

> figurativo de su imaginación literaria, que propende a desarrollar imágenes y discursos interiores, que nacieron visuales, o mejor dicho, en las que se produce el maridaje íntimo entre lo visto (u oído) y lo que el narrador construye en su imaginación o paráfrasis digresiva (pp. 19-20).

En la pujante línea de la visualidad en su escritura, fue en el célebre artículo "Cabezas llenas", recogido en *Literatura y fantasma,* donde Marías (1993) reflexionó sobre la singularidad de los artistas, según los cauces expresivos de su creación. Mientras que los pintores tienen la cabeza llena de "imágenes, volúmenes y colores", la cabeza de los músicos está adornada de "notas" y "melodías", así como la de los escritores atesora "principalmente palabras" (Marías, 1993, p. 427). Este modo de deslindar los ámbitos de la creación en distintas artes, según los códigos semióticos (verbales, visuales y auditivos) implicados, supone el punto de arranque de nuevas formas de hibridación. Según sostiene Marías (1993), aunque la cabeza de los escritores alberga palabras, también está llena "de imágenes, de historias, de argumentos, de personajes, de diálogos, de escenarios, de rimas" (p. 427). El escritor otorga importancia no solo a las palabras (cauce verbal), sino a las imágenes como impulso visual de su escritura, estrategias visuales –sobre todo cinematográficas– que conectan las novelas de Marías con imágenes artísticas híbridas, entre el cine, la pintura o la música.

Tal confluencia de lenguajes puede columbrarse entonces en el llamado *giro visual* en la conformación de las poéticas literarias en el siglo XXI. Las autopoéticas, los escritos o textos en que el artista reflexiona sobre su propio quehacer artístico, cinematográfico y/o literario (en tal caso, autopoéticas), o sobre el quehacer literario de otros artistas (poéticas reflejo o espejo), se orientan hacia un giro visual, una especie de traslación del *pensamiento literario*[1] al *pensamiento cinematográfico,* vertiente fructífera

1 En la poética de Javier Marías, el concepto de pensamiento literario goza de gran tradición crítica, a raíz del libro *El pensamiento literario de Javier Marías* de Maarten Steenmeijer (2001). Tal marbete ha gozado de interés en las reflexiones de Javier Marías

en las poéticas de la escritura en la actualidad. Frente a la idea del escritor clásico como lector, el lector-espectador irrumpe como figura híbrida en el campo cultural reciente para dinamitar las antiguas formas de leer, mediadas ahora por el lenguaje audiovisual y los códigos semióticos y artísticos del cine. El escritor en el siglo XXI es, además de lector, espectador, sujeto artífice de ideas a medio camino entre la palabra y la imagen, sujeto cuya mente se nutre no solo de palabras sino también de imágenes contempladas en una sala de cine.

¿QUIÉN ESCRIBE CUANDO JAVIER MARÍAS ESCRIBE SOBRE CINE? ¿EL ESCRITOR CINÉFILO, EL ENSAYISTA, EL CRÍTICO?

Las porosas fronteras entre los múltiples rostros de un artista dificultan una delimitación de sus ámbitos expresivos. Escribir sobre literatura no da margen de error, si bien escribir sobre otros lenguajes visuales como el cinematográfico desdibuja el marco especulativo para situar la reflexión estética en un horizonte icónico. El teórico o el crítico deberá entonces preguntarse por la identidad del yo que escribe, sobre el tipo de escritura, sobre el estilo y el tono de la fuente autorial. Si en palabras de Roland Barthes (2003) "la crítica es discurso sobre un discurso, el discurso de otro; es un lenguaje segundo, o meta-lenguaje (como dirían los lógicos), que se ejerce sobre un lenguaje primero (o lenguaje objeto)" (p. 349), tal discurso filtra en sus reflexiones apuntes o notas sobre su propia obra o sobre la obra de otros artistas, elementos autopoéticos susceptibles de quebrar, ya sea con sutileza o con violencia, la frontera –en muchos casos espuria– entre creación y crítica.

El binomio crítica /creación compone sin ambages una de las parejas conceptuales de mayor tradición teórica en los estudios literarios.

(1993) sobre el oficio del escritor y su modo de "pensar literariamente", un pensar distante y distinto de los demás saberes instrumentales y utilitarios: "Al escribir o al contar historias e inventar personajes he sabido o he reconocido o he pensado cosas que sólo en la escritura pueden saberse o reconocerse o pensarse […] No se trata, claro está, de pensamiento sobre la literatura ni sobre lo literario, sino de un pensar literariamente sobre cualquier asunto" (pp. 458-459).

La tarea especulativa sobre la actividad creadora se despliega como una de las vertientes o rostros del artista que ha gozado de un lugar de privilegio a lo largo de la historia literaria. No obstante, la particularidad del pensamiento cinematográfico de Javier Marías radica en que este no siempre se proyecta como poética especulativa en su escritura o, dicho de otro modo, que no todo el cine sobre el que el autor escribe y reflexiona adquiere un reflejo fidedigno en su narrativa. A diferencia de esta vía explorada en *El cine en el pensamiento y la creación de Javier Marías* (Pozuelo Yvancos, 2019), en los capítulos que corresponden al cine como origen de ficciones, esto es, al influjo del cine en sus novelas, la segunda vía se desvincula de una poética de la escritura en sentido genético-creativo. Javier Marías escribe sobre cine con ánimo de reflexionar sobre algunas películas, directores, actores y actrices que han calado hondo en su educación sentimental, pese a que tal escritura no alcanza siempre la condición de lo que podría denominarse una *poética-espejo,* poética que refleje y se reflecte sobre su obra narrativa. La singularidad de la poética de su escritura permite desgajar el estudio de su narrativa a la luz del cine de una línea de aproximación analítica y hermenéutica volcada ahora en sus ensayos sobre el séptimo arte. Las reflexiones liminares del escritor cristalizan como notas sobre cine, en un estatuto autorial dudoso, ambiguo y ciertamente fronterizo del sujeto que escribe. ¿Quién escribe cuando se escribe sobre cine? ¿El escritor cinéfilo, el ensayista o el crítico?

A la luz de los artículos periodísticos que Marías escribió sobre cine, estas preguntas se colman de significación y sentido. La vertiente periodística del autor completa su faceta como novelista (Steenmeijer, 2005). Buceando en la singularidad de estos ensayos, los escritos sobre cine de Marías son "esencialmente literarios", según reconoce su hermano y crítico de cine Miguel Marías (2005b), y como tal se distancian de la erudición exigida al crítico o analista de cine. No pueden ubicarse, de ningún modo, en el territorio de la crítica cinematográfica, en esencia porque Javier Marías no fue *sensu stricto* un crítico de cine, sino más bien un escri-

tor aficionado al cine, que fraguaba buena parte de su pensamiento literario mediante el filtro de la pantalla cinematográfica.

Puede que quizá lo que diferencie al crítico de cualquier espectador sea su capacidad para discernir, argumentar y ofrecer juicios sobre la obra visionada. Quizá otra de las cualidades más valiosas del crítico sea la que lo vincule a la del creador: la creatividad. En esta vertiente se sitúa Javier Marías cuando escribe –ni siquiera me atrevería a decir 'interpreta'– sobre las películas. Al desentrañarlas, al aproximarse a su posible exégesis, sitúa las obras fílmicas en contextos culturales, antropológicos y sociológicos que pudieran iluminar posteriormente sus textos, sin que siempre sus textos queden iluminados por la escritura previa y en muchos casos paralela a la creación literaria. Independientemente de que cataloguemos al novelista como cinéfilo o ensayista (algo de las dos vertientes revela su perfil humano), sus escritos sobre cine se publicaron por primera vez en prensa, y solo después fueron compilados como libro. Por tanto, el medio en que se publican (la prensa primero, el ensayo después) dirime sus perfiles pragmático-recepcionales, siendo posible ubicarlo en un horizonte poético distinto al de la escritura literaria.

¿Cuál es entonces la voz de Javier Marías escritor de artículos y ensayos sobre cine? En las palabras que su hermano Miguel Marías (2005b) dejó escritas en el prólogo a *Donde todo ha sucedido. Al salir del cine,* puede leerse:

> Cuando Javier Marías escribe sobre cine (y otras imágenes) no es ni el novelista ni el ciudadano homónimo que publica "columnas" en prensa y comenta lo que sucede a su alrededor –lo que le indigna, molesta o preocupa, sólo a veces lo que le alegra, divierte o agrada–, sino un personaje intermedio, lo que de él permanece invariable desde que le conozco (p. 16).

El "personaje intermedio" que Miguel Marías (2005b) perfila para su propio hermano se sitúa en la frontera de una voz que reflexiona al modo de los ensayos de Montaigne para perfilar en 'esbozos' o 'tentativas' todo

tipo de asuntos, una voz que por instantes se torna narrativa, reflexiva, crítica e incluso creativa. A su vez, si el séptimo arte caló hondo en el imaginario vital del escritor, fue porque brotó como un elemento arraigado en la cultura familiar: "El cine es el instrumento por excelencia de la educación sentimental de nuestro tiempo" (Marías, 1992, p. 220), escribió el autor en *La educación sentimental.* La cinefilia de su padre Julián Marías, su tío Jess Franco o su hermano Miguel Marías ofrece una somera muestra. De hecho, es Miguel Marías (2005b), quien sí ejerció profesionalmente la crítica cinematográfica, quien firma "El arte de recordar", ensayo con que el prologa la citada compilación de artículos: "Que tres miembros de una familia –el primero es nuestro padre, Julián Marías– hayan escrito sobre cine con cierta asiduidad puede hacer pensar que existe entre nuestros enfoques alguna semejanza o paralelismo […] Me refiero, simplemente, a pensar" (p. 13).

Si bien Miguel Marías (2005b) ofrece un enfoque personal y distintivo al modo de pensar el cine de cada uno de ellos, subraya el elemento que aglutina su mirada singular: el gusto hacia la observación atenta y el ejercicio de pensar las imágenes, en puro goce contemplativo e intelectivo. Pensar el cine (o permear las fronteras del pensamiento cinematográfico) constituirá, pues, el ejercicio mismo de la experiencia estética. Si pensar es la primera acción ineludible al escritor cinéfilo que escribe o ensaya tentativas sobre cine, la segunda acción ancla el pensamiento en el recuerdo, facultad intelectiva capaz de evocar lo visto en la pantalla para transmutarlo al lenguaje verbal en un estadio subsiguiente o derivado de la experiencia estética en el séptimo arte.

En la conformación del pensamiento literario de Javier Marías, la reflexión sobre el cine privilegia un modo muy notable de recordar, de mirar con ahínco para ver nítidamente desde un perfil o ángulo inusitado la realidad de las imágenes. ¿De qué etapa vital proviene la predilección del novelista hacia el cinematógrafo?, se pregunta Miguel Marías (2005b), crítico de cine, sobre lo que él mismo reflexiona y concluye: de la infancia, periodo en el que el cine era para los niños un modo de

nutrir su imaginación en "un país mediocre y bastante lóbrego" (p. 28). Como fuente de inspiración literaria para Javier Marías, su gusto estético se vio modelado por el cine contemplado en la adolescencia hasta llegar a la etapa de madurez. No obstante, las películas que vieron cuando eran niños en las salas de cine, tamizadas ahora por la pátina del tiempo y el filtro del recuerdo, se vislumbran ahora bajo una luz distinta. He aquí la trampa de recordar. Recordar, en sentido etimológico *re-cordis* (volver a pasar por el corazón), atenaza con el peligro de evocar una experiencia pretérita y, desde el prisma fílmico, (des)figurarla.

¿Cómo abordar entonces la relación entre la experiencia cinematográfica pasada y su recuerdo? Volver a ver las películas que cautivaron a Javier Marías en la infancia constituye un ejercicio del espectador de cine para rememorar lo pasado. Así lo atestigua Miguel Marías (2005b), al referirse a la condición de ser espectador para "volver a ver cuantas [películas] de niños nos gustaron, pero también aquellos filmes que por su hondura y riqueza expresiva merecen ser vistos de nuevo para apreciar su 'justo valor'" (p. 15). El recuerdo convoca una retrospectiva de largo alcance. Recordar es el ejercicio crítico o intelectivo al que se pliega quien escribe (sea sobre su propia vida, sobre la vida de los otros o sobre una película):

> Quien escribe sobre una película, aunque acabe de verla, se basa en un recuerdo, en lo que de ella rememora, en el rastro o la huella que dejó en uno. La mira no como algo presente, que está desfilando en la pantalla, sino como algo ya ocurrido, pasado, fugitivo en su propio movimiento, tal vez distorsionado o difuminado por nuestra percepción y lo que de ella hace la caprichosa y contradictoria memoria, selectiva y autónoma (p. 15).

Como sucede en literatura, el séptimo arte permite constatar que no es tan importante lo que se cuenta –los temas parten de un venero cultural común, un ramillete de temas y en él toda la historia universal– como

el modo de contar según los instrumentos expresivos de cada arte. Sustanciales son a este respecto las reflexiones de Miguel Marías (2005b) en "El arte de recordar", porque en ellas alude a la conformación de la voz del narrador en primera persona, omnipresente desde *El hombre sentimental,* lo que pudiera evocar "las voces en *off* –subjetivas, en esa misma persona del singular, retrospectivas y reflexivas– de muchas películas" (p. 19).

La capacidad perceptiva o el pensamiento visual que el cine proporciona al novelista se proyecta en distintos focos (novelas, ensayos, conversaciones) y configura la voz narrativa de sus personajes, deudora en gran medida de ver mucho cine. Esta condición cinematográfica de su pensamiento literario excede la tesitura verbal para abrirse hacia la pura visualidad y punto óptico plasmado en la pantalla: "Yo reconozco siempre su voz cuando leo sus novelas y sus artículos, e incluso a menudo la oigo cuando me hace partícipe de los pensamientos de sus narradores en primera persona" (Marías, 2005b, pp. 16-17). En palabras de Miguel Marías (2005b), su hermano aprendió a escribir "viendo mucho cine" (p. 17), y así puede apreciarse en las ideas esparcidas en sus notas cinematográficas que revelan el modo en que Javier Marías miró en la oscuridad del cine, escribió sobre ciertas películas y las asimiló como relato.

EL OLVIDADO ARTE DE "CONTAR PELÍCULAS"

Si bien el cine asistió de forma temprana a la clásica querella Pasolini-Rohmer (1970) o "cine de poesía" contra "cine de prosa", desde sus orígenes una de las vertientes que permitió asimilarlo a la novela fue la narratividad como cualidad discursiva. Así se constata desde la irrupción del cine de D. W. Griffith como epítome del cine narrativo clásico, tanto que sus películas se emparentaron con las novelas decimonónicas de Dickens.

Uno de los ejes de la poética literaria de Javier Marías recupera el olvidado arte de "contar películas", a modo de relatos eminentemente narrativos. Esta línea motriz de su pensamiento estético puede seguirse sin dificultad en sus escritos sobre cine, a pesar de la quiebra o asimetría

por la falta de coincidencia entre las películas sobre las que Marías reflexiona en los artículos periodísticos y las que nutren la materia ficticia de sus novelas. Marías escribe sobre cine en sus ensayos en una vertiente no ficcional que parte del artículo de prensa. Este modo de pensar el cine se completa con un proceso creador, de génesis literaria en sus novelas, donde el cine se sitúa como origen de ficciones, como una operación referencial a través de la palabra. En este sentido, sus novelas podrían considerarse "películas contadas" (Marías, 2005b, p. 19), como si el relato primigenio del séptimo arte (el potencial del cine narrativo) permeara las novelas para forjar un diálogo fruto del contacto entre dos artes.

Josep Maria Castellet (2001) percibió este *giro visual* al constatar el desplazamiento de un paradigma clásico de contar historias *(oír narrar)* a un visualizar historias *(ver narrar),* del que es posible colegir la hibridación de las ficciones literaria y cinematográfica:

> En los primeros años de nuestro siglo [xx] toma proporciones extraordinarias ese nuevo fenómeno que es el cine. En poco tiempo, el cine logra desarrollar la sensibilidad receptiva del público, de tal modo que éste incorpora a las dos fuentes de evocación visual que tenía –experiencia real y teatro– una nueva dimensión de su capacidad receptora de imágenes narrativas: la de la imagen vista. Hasta entonces, la aparición del cine se habitúa y familiariza fácilmente a ver narrar (p. 33).

La "evocación visual" del cine sitúa en primer plano el acto de *ver narrar* las historias por el flujo visual de las imágenes, en detrimento del *oír narrar* correspondiente al clásico y ya olvidado arte de contar historias, cuya pérdida cultural Walter Benjamin (1991) lamenta en su conmovedor ensayo *El narrador.* La transición de la palabra a la imagen desplaza el acto de contar por el de ver narrar. Este giro en la recepción de las historias con la influencia del séptimo arte es fuente de reflexión en los escritos sobre cine de Marías (2001), según registra el novelista en la entrada del 30 de diciembre del "Diario de Zürich":

> La televisión estaba encendida sin sonido, y durante un rato, distraídamente y mientras hacía otras cosas, fui echándole vistazos. Hago esto a menudo, y es una prueba fatídica para cualquiera: sin voz ni "discurso", uno ve en seguida qué político está mintiendo, qué escritor no se cree sus propias palabras, quién baila mal o bien, qué actores o actrices son verosímiles o irrepresentables (p. 23).

También en su artículo "De no haber nacido", Marías (2005a) rememora haber visto sin voz *¡Qué bello es vivir!* de Frank Capra (1946), película que emitían en televisión durante Navidad. El encanto del rostro sin voz de los actores impide a Marías (2005a) sustraerse de la contemplación: "Sus actores sin voz ni diálogo –James Stewart, Lionel Barrymore, Donna Red, Gloria Grahame, Thomas Mitchell, el ángel Henry Travers– captaron mi atención de inmediato y me enganché irremediablemente" (p. 71).

La alusión al fenómeno de las películas sin voz constituye un núcleo especulativo que se proyectará en su escritura de ficción. De este modo, aunque no sea el propósito de este estudio trazar los lazos fílmico-literarios en sus novelas, puede apuntarse la proyección de este motivo en *Mañana en la batalla piensa en mí,* en la que después de Víctor Francés y Marta Téllez, el niño Eugenio contempla en la televisión el rostro sin voz de Fred MacMurray en *Recuerdo de una noche* de Mitchell Leisen (1940): "Miró hacia la televisión encendida y vio a MacMurray, a quien en esta escena, como en otras desde hacía un rato, acompañaba ahora a Barbara Stanwyck, una mujer de cara aviesa y poco agradable" (Marías, 1994, p. 27).

RELATOS TRUNCADOS O "PELÍCULAS A MEDIAS"

A diferencia del arte de "contar películas" de principio a fin, operación que obedece a la lógica narrativa de la completitud del relato –según la estructura aristotélica tripartita clásica–, los relatos incompletos o truncados en su final cristalizan en la fórmula de las "películas a medias" a

la que aludió Javier Marías como un elemento formador de su educación estética. ¿Qué consecuencias tiene ver una película a medias? ¿Es posible comprender una ficción cinematográfica inconclusa? ¿Puede el espectador –al igual que el lector de novelas– disfrutar de idéntico goce estético ante un relato fragmentario, del que se ha sustraído una parte de sus núcleos diegéticos? Estas interrogantes adquieren fuerza en el pensamiento y la creación de Javier Marías, según revela en sus escritos sobre cine. En el ensayo "Todos los días llegan", Javier Marías (2005a) alude al hecho de entrar en una sala de cine con la película ya empezada para ver su principio en la sesión siguiente:

> Solíamos llegar con la primera película ya empezada, lo cual suponía a su vez un ejercicio de imaginación y deducción fabuloso (qué habría sucedido antes para que los personajes estuvieran en lo que estaban) y un pretexto magnífico para quedarse luego a ver de nuevo la cinta entera pese a las protestas de las mujeres ("Niños, vámonos, que esto ya lo hemos visto". Y los niños: "No, no es verdad", o bien: "Por favor, vamos a quedarnos hasta tal o cual escena", hasta alcanzar el final) (p. 28).

Marías (2005a) se refiere al programa de doble sesión continua –esas salas ya inexistentes, lugares fantasma u olvidados de Príncipe Alfonso, María Cristina, Colón, Gong, Cinema X o Luchana– donde era preciso imaginar, figurarse y conjeturar qué habría pasado antes en el curso de las escenas no vislumbradas en la pantalla, puntos ciegos todos ellos de escenas no vistas ni experimentadas que avivaban un "ejercicio de imaginación y deducción fabuloso" (p. 28). Esta idea de poética genética trasciende el umbral de los escritos sobre cine y permea su escritura narrativa en *Mañana en la batalla piensa en mí,* donde algunas películas –fundamentalmente *Recuerdo de una noche* de Mitchell Leisen (1940) y *Campanadas a medianoche* de Orson Welles (1965)– contempladas a medias por los personajes se sitúan como núcleos de incertidumbre e instrumentos deductivos para propiciar las conjeturas y figuraciones de Marta Téllez, Víctor Francés o El Solitario.

Cinéfilo, espectador de cine incesante, Javier Marías concibió la existencia humana como un relato estructurado cuyo fin, truncado por la muerte, se asimila a la narratividad de los discursos literario y cinematográfico. En *El sentido de un final,* Kermode (1983) estudió la posibilidad de articular el arte según una teleología. Recurre para ello al mito del Apocalipsis, a un modelo de mundo tamizado por el relato bíblico desde el principio ("En el principio") hasta la visión final ("Amén, sí, ven, Señor Jesús"), vertebrado por el *Génesis* y el *Apocalipsis*, los dos libros que inauguran y cierran la narración. La ineludible tensión entre el carácter conclusivo e inconcluso,[2] entre el final y los fragmentos parciales, se proyecta en la poética fílmica y literaria de Javier Marías que él exploró tanto en sus escritos sobre cine como en sus novelas. La dualidad vida/muerte simboliza en *Mañana en la batalla piensa en mí* los ejes de lo inconcluso de una existencia (mientras se vive, como en el caso de Víctor Francés), frente a la conclusión de esa misma existencia (cuando se muere, según refleja la aciaga suerte de Marta Téllez). En la reflexión ensayística de Javier Marías cristaliza esta misma tensión dual: la poética inconclusa (de un relato incompleto, de una vida truncada por la muerte) contrasta con la ley de buena forma o cierre, con la clausura de la ficción, con el hecho mismo de ver una película de principio a fin. En el artículo sobre cine titulado "La enfermedad de la desdicha", el escritor aludió a esta misma idea, es decir, al final en la ficción en contraste con una vida que sigue su curso y de la que, por tanto, no sabemos su final, no existe su conclusión:

2 Esta tensión entre el carácter concluso/inconcluso de la obra de arte fue rescatada desde la semiótica de la cultura, a partir de la solución estructural ofrecida por Lotman (1978) al considerar la obra de arte como un tapiz de círculos concéntricos que se van delimitando a modo de inclusiones y no-inclusiones. Las delimitaciones perfiladas por la noción de cierre vendrían a marcar los límites entre el texto y el no-texto, en una lucha de los sistemas históricos modelizadores que conforman la obra de arte. Al aludir a la idea de "modelo finito de un universo infinito" (Lotman, 1978, p. 30), el teórico acierta a nombrar la realidad de la obra artística frente a su no-realidad o su no-texto.

> Lo bueno de las ficciones, lo que hace que hasta las más atroces y desoladoras resulten un descanso para el lector o el espectador, es de hecho que tengan final, bueno o malo; porque lo que no lo tiene es la vida, ni siquiera del todo cuando llega la muerte, y no me refiero a ninguna existencia ultraterrenal, sino a que siempre quedan vivos hablando del muerto (Marías, 2005a, p. 173).

El matiz que introduce la reflexión de Marías traza la lábil frontera entre la vida y la muerte, como si esta última no clausurara nada y se extendiera también al mundo de los vivos, quienes atesoran un resquicio de ellos o las huellas dispersas de los muertos.

EL CINE Y LAS VOCES DE LOS MUERTOS

Dos voces fantasmales sitúan la poética cinematográfica de Javier Marías en el quicio entre la vida y la muerte, a raíz de sus reflexiones sobre *El fantasma y la señora Muir* de Joseph L. Mankiewicz (1947) y *Los muertos* de John Huston (1987):

> *Los muertos,* de Huston, que coincide con la favorita por excelencia, *El fantasma y la señora Muir,* en ser la película que más se ha adentrado en la investigación de las relaciones entre vivos y muertos, que más capaz ha sido de abolir el tiempo pasado y el tiempo futuro y el tiempo presente y que mejor ha mostrado el deseo tranquilo y a la vez ardiente de dejar de ser un vivo para por fin ser un muerto y así dejar de temer y padecer el tiempo (Marías, 2005a, p. 64).

En palabras de Javier Marías (2005a), Huston y Mankiewicz se atreven a lo que ni la literatura ni el cine se han atrevido a menudo: "la abolición del tiempo, la visión del futuro como pasado y del pasado como futuro, la reconciliación con los muertos y el deseo sereno e íntimo de ser por fin uno de ellos" (p. 61). Si bien de *Los muertos* de Huston el lector ape-

nas descubre algunas menciones, sobre *El fantasma y la señora Muir* es posible detenerse en el comentario. En "Campanadas y viento y fantasmas y muertos", Marías (2005a) menciona la película de Mankiewicz, la que para él es la "más desoladora y a la vez más feliz de la historia del cine" (p. 62). El escritor alude a algunos de sus ejes vertebradores: la pena ante la desafección y la pérdida y, finalmente, la aceptación de esa pena que solo se clausura con la muerte. Pese a estas alusiones parciales, será en "El fantasma y la señora Muir" donde Marías (2005a) comente *in extenso* esta obra maestra de Mankiewicz que pone sobre la pantalla una historia de amor entre una mujer y un fantasma, a la manera de la *ghost story* anglosajona como género dilecto en la Inglaterra victoriana. La proyección de la figura del fantasma conecta con el pensamiento literario de Javier Marías, es decir, se instaura como motivo autopoético.

En la línea del comentario a la película de Mankiewicz, Marías se detiene en el monólogo que el capitán Gregg dirige a Lucy Muir mientras ella duerme. El monólogo como herramienta discursiva propicia la comunicación entre quienes no pertenecen al mismo plano vital y ontológico, los vivos y los muertos, la señora Muir y el fantasma del capitán Gregg. Marías (2005a) se detiene a comentar la escena del monólogo que el capitán Gregg dirige a Lucy Muir, pidiéndole que lo olvide o que lo recuerde tan solo como un vago sueño o fantasmagoría, como algo que nunca sucedió, como "una atmósfera que la invadió y llegó a hacerla escribir un libro, lo escribió ella sola" (p. 59). Mediante la convención cinematográfica de un discurso en voz alta, el capitán Gregg expresa la interioridad en la pantalla. Mankiewicz en *El fantasma y la señora Muir* se decanta por la opción estilística de descender al pozo de la conciencia filmando en primer plano al capitán Gregg, las transiciones en blanco y negro, la gestualidad del personaje, la sombra como efecto generador de nostalgia o la atmósfera espectral que preludia en términos icónicos la despedida. Es así como, en palabras de Lotman (1979), "el cine trató de hallar los medios que le permitieran transmitir un sueño, unos recuerdos, los monólogos interiores" (p. 112). El monólogo del fantasma se

tiñe de romanticismo al evocar de un modo nostálgico lo que pudo ser y no fue, la historia de una imposibilidad, con las continuas hipótesis de una vida en común con Lucy Muir.

Según el comentario de Javier Marías (2005a), con el progresivo acercamiento de la cámara (o el *meganarrador fílmico)* al rostro de los personajes, se aproxima a lo más profundo de los pensamientos del fantasma, como si quisiera tocar a Lucy Muir. Sin embargo, la sutileza de la película de Mankiewicz impide que la señora Muir y el fantasma se unan, se comuniquen, se toquen: "Jamás se rozan, jamás se subraya la imposibilidad del contacto, la frustración y el horror de desearlo y no tenerlo jamás se hace visible" (Marías, 2005a, p. 51). Pese a pertenecer a distintos planos existenciales (vida-muerte), el fantasma y la señora Muir nunca se rebelan contra ello. Al contrario, la película de Mankiewicz trasluce una conformidad trágica en el destino a partir de la melancolía de la separación. El tiempo –o *Chronos,* según representaban los antiguos a este dios cuyo *tempo* ordena la existencia de los mortales– distancia las vidas del capitán Gregg y Lucy Muir, esta última todavía instalada en "el tiempo en el que hay cuerpo y hay carne, el tiempo de los vivos, el tiempo de la realidad" (Marías, 2005a, p. 53). El enamoramiento entre Lucy y el capitán se sustenta no solo en Eros, sino también en Logos, como si fueran las *aladas palabras* en sentido homérico las que tienen voz y vuelo para llegar hasta el otro ser, el otro cuerpo requerido. Por eso, en honor a las palabras, rescata Marías (2005a) la idea de Mankiewicz de un cine asentado en la palabra, frente a la pérdida de la narratividad a que había asistido el lenguaje cinematográfico en los años setenta y ochenta, desvirtuándose o desvalorizándose como arte literario: "Para él [Mankiewicz] el cine no era sólo imagen, sino una combinación inseparable de imagen y palabra" (p. 54). La inseparabilidad de lo verbal y lo icónico se plasma en *El fantasma y la señora Muir* como artefacto cinematográfico que, más allá de la visualidad en la pantalla, recurre a la fuerza de la palabra como centro de gravedad narrativo.

CONCLUSIONES O "HUELLAS DISPERSAS": HACIA "EL ESPESOR DEL PRESENTE LITERARIO"

Volvamos a la cerilla. Adentrémonos por última vez en la oscuridad iluminada tan solo por la pantalla de cine. A tientas y entre esa oscuridad, estas conclusiones se conciben como "huellas dispersas", por hacernos eco de una noción fructífera en el pensamiento literario de Javier Marías que dio título a uno de sus libros. Al rastrear esas huellas dispersas de su pensamiento cinematográfico, este estudio ha querido evidenciar las problemáticas teóricas e interpretativas que implicaría sistematizar el corpus de escritos cinematográficos de Marías, no solo por el consabido horizonte fronterizo de la fuente autorial –el yo que escribe entre el comentario, la crítica, el ensayo o la columna periodística–, sino también por la ambigüedad genérica que tales textos o escritos sobre cine (re)velan. Todo ello se asimila a la idea de *escrituras desbordadas* que anima el propósito crítico de este libro.

Sin embargo, pese al carácter misceláneo de los escritos de cine, es posible trazar una línea invisible de coherencia temático-representativa, a partir de algunos ejes que vertebran sus ideas sobre el séptimo arte. Tal coherencia es acorde con la evolución del gusto estético de Javier Marías, pues nace como tentativa de escritura y trasciende la esfera del comentario o la nota sobre cine para sustentar ideas de poética, estética o creación literaria. En este sentido, la divisa de la narratividad se instaura como gozne esencial del cine comentado. El verdadero cine será narrativo. El desencanto de Javier Marías hacia las películas que sacrifican la expresividad verbal y el nervio narrativo para cifrar la discursividad en el código icónico se interpreta como apología de la narratividad, del relato en sentido clásico. En la dinámica estructural del relato, una de las ideas germinativas de su pensamiento lo constituye el motivo de las "películas a medias", en la medida en que la privación del saber o de la visión de una escena es fuente de incertidumbre y venero imaginativo, propicio a las conjeturas y a las figuraciones. Será así como tal mo-

tivo autopoético se proyecte en su escritura, en una línea en la que el pensamiento cinematográfico de Javier Marías trasciende las fronteras meramente ensayístico-especulativas para verterse sobre su obra de ficción. Tales vasos comunicantes indican la envergadura de un pensamiento sobre la escritura en sentido amplio: escribir con palabras, pero también con imágenes, a partir de estímulos y asociaciones visuales.

Es así como se van conformando los binomios palabra/imagen, creatividad/crítica. A estos ejes de sentido se incorpora la dualidad vida/muerte, articuladora de buena parte del pensamiento cinematográfico de Marías como una rama derivada del pensamiento literario. El solapamiento de planos ontológicos, así como la lábil frontera entre los vivos y los muertos, que siguen hablando incluso después de estar muertos y su voz no se extingue ni se calla ni se aplaca, son deudores de la educación visual del novelista.

Puede columbrarse entonces una poética cinematográfica fronteriza, de las orillas, "entre" palabra e imagen, "entre" las funciones relativas a la creatividad y la crítica, "entre" la palabra de los vivos y la resonancia de las voces de los muertos. Si bien Javier Marías nunca dejó de mostrar interés en el cine, su entusiasmo inicial se vio mermado por el desencanto de la madurez, por la constatación decepcionante de un arte convertido en técnica, y la agudeza de una mirada escéptica y desengañada, crítica e incisiva con las creaciones estéticas. En la evolución de su pensamiento se percibe una vuelta a las formas clásicas y a lo que de narrativo y medio contador de historias –en la línea de la novela decimonónica de Dickens y del cine de Griffith– alcanza el cine. Contra el artificio del séptimo arte, contra su génesis como invento derivado de la técnica nacida en un contexto de vanguardia, en la madurez de su vida, Marías vuelve al clasicismo de Hitchcock, Mankiewicz, John Ford o Visconti. El gusto estético de Marías (2005a) se orientó hacia el cine clásico norteamericano de los años cuarenta y cincuenta, y así en el ensayo "La fiesta de los impostores", a propósito de la ceremonia de los Óscar, el escritor lamentó que las nuevas generaciones apenas apreciaran el cine

de Hollywood. Pero la mirada de Marías en ningún punto es nostálgica, ni se tiñe de un turbio poso de melancolía. Más bien expresa con pena el olvido por parte de las generaciones últimas de los clásicos de cine y, con ellos, del rostro memorable de los actores, en una línea hacia la decadencia o el declive del cine después de Hollywood, punto sintomático más visible al tratarse de un arte joven: "Es en el arte más joven donde mejor se percibe la decadencia general que nos toca vivir. No hay por mi parte nostalgia de 'mi época', ni de 'mi juventud', ya que una y otra coinciden precisamente con el inicio del declive" (Marías, 2005a, p. 230).

El itinerario de Marías en sus escritos sobre cine se modula de la fascinación al desencanto, de un entusiasmo inicial a una desconfianza escéptica en el cine como técnica para regresar, de nuevo, al arte clásico. Afín a este modo de pensamiento o apología de lo clásico, en un ensayo titulado "El espesor del presente literario", Julián Marías (1989) nos previno de los peligros del actualismo, por la pobreza en que incurre lo reciente desgajado del árbol de la tradición:

> A medida que pasa el tiempo, lo que no tiene verdadera realidad se desvanece; lo que aporta algo efectivo y valioso se impone por sí mismo y queda. El presente se dilata, aumenta de espesor, como un árbol al cual el paso de los años va añadiendo nuevas capas, distintas, datables, pero todas del mismo árbol (p. 7).

En el pensamiento cinematográfico de Javier Marías cristaliza lo que su padre Julián Marías acuñó como "el espesor del presente literario". Desde esta mirada, lo actual no es lo último sino lo perenne, aquello que se remonta más atrás y se sedimenta en distintos estratos de la cultura. La lengua literaria en los escritos de Javier Marías hace gala de la superación de la vanguardia cinematográfica por la vía de un equilibrio logrado en virtud del peso de la tradición, de la perennidad del cine clásico. Y así su pensamiento estético aquilata, sin ambages, un sublime espesor de la palabra.

REFERENCIAS

Barthes, R. (2003). *Ensayos críticos*. Seix Barral.

Benet, J. (1966). *La inspiración y el estilo*. Revista de Occidente.

Benjamin, W. (1991). *El narrador*. Taurus.

Buñuel, L. (2018). *Mi último suspiro*. Taurus.

Candeloro, A. (2016). *Javier Marías y el enigma del tiempo*. Editum.

Castellet, J. M. (2001). *La hora del lector*. Península.

Eliot, T. S. (1995). *Cuatro cuartetos*. Cátedra.

Kermode, F. (1983). *El sentido de un final*. Gedisa.

López López, C. M. (2019). *El cine en el pensamiento y la creación de Javier Marías*. Academia del Hispanismo.

Lotman, Y. (1978). *Estructura del texto artístico*. Itsmo.

_____ (1979). *Estética y semiótica del cine*. Gustavo Gili.

Marías, J. (1992). *La educación sentimental*. Alianza.

_____ (1993). *Literatura y fantasma*. Siruela.

_____ (1994). *Mañana en la batalla piensa en mí*. Anagrama.

_____ (2001). Diario de Zürich. En M. Steenmeijer (ed.), *El pensamiento literario de Javier Marías* (pp. 11-28). Brill.

_____ (2005a). *Donde todo ha sucedido. Al salir del cine*. Galaxia Gutenberg.

_____ (2017). *Berta Isla*. Alfaguara.

_____ (1989). El espesor del presente literario. *Cuenta y razón*, (48), 7-10.

Marías, M. (2005b). El arte de recordar. En *Donde todo ha sucedido. Al salir del cine* (pp. 13-20). Galaxia Gutenberg.

Martín, R. (2022). Imágenes de vida, enfermedad y muerte: filmaciones, fotos y cuadros en los cuentos de Javier Marías. En S. Bertrán y A. Grohmann (eds.), *Javier Marías: 50 años de literatura (1971-2021)* (pp. 251-263). Brill.

Núñez Díaz, P. (2011). *Las colaboraciones de Javier Marías en la prensa. Opinión y creación*. uned.

Pasolini, P. P. y E. Rohmer (1970). *Cine de poesía contra cine de prosa*. Anagrama.

Pérez-Carbonell, M. (2016). *The Fictional World of Javier Marías. Language and Uncertainty*. Brill.

Pittarello, E. (2017). Retratos de familia en *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías. En N. Noyaret y A. Paoli (eds.), *L'écrivain à l'œuvre dans le récit de fiction espagnol contemporain* (pp. 353-366). Orbis Tertius.

Pittarello, E. (2022). La imagen heurística en las novelas de Javier Marías. En S. Bertrán y A. Grohmann (eds.), *Javier Marías: 50 años de literatura (1971-2021)* (pp. 87-124). Brill.

Pozuelo Yvancos, J. M. (2018). Diálogo germinativo de los textos: Javier Marías ante un motivo de Juan Benet. *Revista de Occidente*, (450), 99-15.

_____ (2019). Prólogo. En *El cine en el pensamiento y la creación de Javier Marías* (pp. 17-21). Academia del Hispanismo.

Scarlett, E. (2004). Victors, Villains and Ghosts: Filmic Intertextuality in Javier Marías's *Mañana en la batalla piensa en mí. Revista Canadiense de Estudios Hispánicos,* 28(2), 391-410.

Steenmeijer, M. (Ed.). (2001). *El pensamiento literario de Javier Marías*. Brill.

_____ (2005). Javier Marías, columnista: el otro, el mismo. En I. Andrés y A. Casas (eds.), *Javier Marías* (pp. 255-273). Arco Libros.

FILMOGRAFÍA

Capra, F. (1946). *¡Qué bello es vivir!* Liberty Films.

Huston, J. (1987). *Dublineses (Los muertos).* Channel 4.

Leisen, M. (1940). *Recuerdo de una noche.* Paramount Pictures.

Mankiewicz, J. L. (1947). *El fantasma y la señora Muir.* 20th Century Fox.

Welles, O. (1965). *Campanadas a medianoche.* Alpine Films / Internacional Films.

LA AUTOPOÉTICA ARÁCNIDA DE ENRIQUE VILA-MATAS EN *MONTEVIDEO*

Carmen María Pujante Segura
Universidad de Murcia, España

TODOS LOS CAMINOS LLEVAN A *MONTEVIDEO*

Una estancia con una puerta, que se abre hacia otra estancia con otra puerta, que conduce a otra sala, que a su vez contiene el marco de otra puerta que lleva a una cuarta habitación: tal es el recorrido posible para quien traspasa el umbral de una casa de tales características, pero también para quien, con los ojos, se adentra observando el cuadro o leyendo el texto sobre una (casa de) ficción llena de pasajes o pasadizos. En cualquier caso, paseadores, espectadores o lectores no deberían no reparar en lo que queda fuera del campo de visión, personas u objetos que, en negativo, pueden acabar estando dentro, por ejemplo, a través de reflejos devueltos o de sombras creadas, a su vez, por otros objetos presentes en las habitaciones, tales como espejos o ventanas, recipientes u otras tantas puertas. Eso mismo consiguen el cuenco metálico y el espejo rectangular así como el juego de ventanas y puertas del cuadro *Cuatro habitaciones* de 1914 de Hammershøi, como ya lo hicieran a mediados del siglo xvii los espejos y vanos de *Las meninas* de Diego Velázquez o los diversos metales incluidos en las naturalezas muertas de Clara Peeters, por no citar ejemplos de otras artes como la fotografía, la arquitectura o el cine (de hecho, que le digan al espectador de una película lo que despiertan las sombras de un largo pasillo, los ruidos de una lejana puerta, las imágenes de un deteriorado espejo o la presencia de un pequeño animal como podría ser una araña). Y valga también todo ello para constatar la infinitud de espejos y espejismos, pasadizos y trasvases entre

cualesquiera de las artes y, asimismo, entre los mundos posibles de una obra artística o entre la literatura y la vida.

El mencionado cuadro del pintor danés es el elegido para la cubierta de *Montevideo,* libro publicado por Enrique Vila-Matas en septiembre de 2022. Se alude a esa obra pictórica dentro de esta otra literaria que reserva su parte central, su corazón, su espacio más interior, a lo experimentado por el narrador protagonista en su búsqueda de la puerta condenada de una habitación de hotel en la ciudad uruguaya que le da título. Como sucede en otros libros de Vila-Matas, la búsqueda viene animada por un viaje, pero también por otras obras literarias, en este caso, primordialmente por "La puerta condenada" (1956) de Julio Cortázar. Se trata de un cuento del escritor argentino cuya historia se desarrolla en el Hotel Cervantes de la capital de Uruguay, hasta donde viaja el narrador de *Montevideo* movido por la curiosidad (si no por la necesidad) de saber qué hay tras ella. El protagonista compartirá las vivencias y pensamientos surgidos antes, durante y después de un trayecto que, en consonancia, determina la estructura de las seis paradas o partes del libro. Se ha de advertir lo singular de este periplo con destino Montevideo, que arranca y finaliza en la capital francesa (ciudad que marca desde su juventud la vida y la escritura de Vila-Matas) y que pasa por la ciudad portuguesa de Cascais (de especial querencia vilamatasiana), por la capital islandesa (inspirando un brevísimo relato que el escritor inesperadamente ha hallado en una acepción de diccionario) y por la ciudad colombiana de Bogotá. Del mismo modo, no se podrá decir que no se advirtió que un trayecto así no puede ni ser ni parecer un viaje circular, cerrado, sin salida, para una persona que viene de un extraño periodo vital, periodo en el que se han acabado convirtiendo en sinónimos pasividad literaria y actividad personal, debido a motivos tan sombríos, oscuros y terroríficos como, por ejemplo, lo puede ser una araña.

La recurrencia de este animal no la justifica otra cosa que su presencia funcional y también simbólica en la novela *Montevideo,* un sutil simbolismo que viene a compartir con el que de forma más evidente o

rotunda puede expresar otro elemento de la obra como la puerta. En efecto, este objeto puede ejercer de metáfora de la ficción misma, así como de imagen de la estructura o procedimiento de la ficción, lo que, de hecho, toda la literatura vilamatasiana representa en su perfecta simbiosis de temática y forma. La llave para abrir esta casa de ficción la ofrece el propio Vila-Matas al remitir a la entrada de la palabra "puerta" incluida en el célebre diccionario de símbolos de Juan Eduardo Cirlot (1992); sin embargo, se puede encontrar otra clave, la de la araña, cuya acepción simbólica no se halla referenciada explícitamente en las páginas de *Montevideo,* de modo que el lector activo y curioso habrá de ser quien la descubra, por ejemplo, acudiendo a ese mismo diccionario. Por alusiones, según Cirlot (1992), en el símbolo de la araña se funden hasta tres sentidos, como son la capacidad creadora, la agresividad y, también, el objeto creado, el de la tela "como red espiral dotada de un centro" que, además, puede hacerse y deshacerse en continua transformación –como es la del cosmos o el ser humano– y asociarse con la luna por cuanto corresponde "a la esfera de la manifestación fenoménica (y en lo psíquico a la imaginación)" (p. 77). Ciertamente, tanto la virtud creadora como la red escritural quedan subrayadas y evidenciadas en cada obra de Vila-Matas (y en cada estudio crítico sobre su obra y, claro, en cada lectura de quien queda atrapado en ella); en cambio, la segunda acepción simbólica de la araña podría resultar una novedad, la de lo agresivo, que de algún modo aporta esta última publicación del escritor a través de cierto temor ante una vivencia extrema. A ello se alude en *Montevideo* con cierta recurrencia, aunque a través de metáforas u otras desviaciones: se presenta una situación personal un tanto velada que va a marcar el singular tono de este libro, un tono en absoluto pesimista o enfermo, sino vitalista y vigoroso dentro de una (casa de) ficción que, necesariamente, tiene salida.

Esas claves simbólicas y hermenéuticas pueden verse reforzadas gracias a las ofrecidas por el *Diccionario Vila-Matas,* en el que se registra la entrada y acepción de "araña" (Sol Mora, 2020, pp. 16-17) –y al que en el

futuro bien se podría incorporar la de "puerta", entre otras de un campo semántico próximo–. Pablo Sol Mora (2020) ve en ella una imagen de fascinación dostoievskiana (por cuanto le lleva a pensar en la obra *Demonios* del escritor ruso), imagen que, siguiendo a Carl Jung, simboliza la angustia y la amenaza (la que atisba en otras obras como el cuento de Juan José Arreola titulado "La migala" e incluido en *Confabulario).* En *Al sur de los párpados* se incluye la de la biblioteca-araña, una imagen que acabará cifrando la ficción de Vila-Matas, especialmente a partir de *Bartleby y compañía,* tal como confirma Sol Mora (2020), que también la observa con el sentido de angustia en *Una casa para siempre* (1988) y en *El mal de Montano* (2002). Otras confirmaciones ofrece su *Diccionario Vila-Matas,* por ejemplo, mediante la palabra que viene (paradójicamente) después, la de "autoficción", un término reciente que, en opinión de Sol Mora (2020) y de otros críticos literarios, esconde una idea intrínsecamente literaria presente tanto en las obras de un clásico como Dante como en la de un posmoderno como Vila-Matas. El citado estudioso estima que, aunque inicialmente le da forma a ese recurso a través de sus ensayos, Vila-Matas lo pronuncia y acucia en su ficción *tout court.* La autoficción, que vence en el panorama teórico más reciente, aunque no convence a todos los críticos y escritores, anima un debate que, ciertamente, no puede esquivarse aquí por el hecho mismo de que en uno de los pasajes de *Montevideo,* como se verá más adelante, el narrador se refiere a él en unos términos que, seguro, les resultan familiares a los lectores de Vila-Matas.

Pero lo que el alfabeto une que no lo separe la teoría: la entrada de "autoficción" queda muy cerca de otra como la de "casa", un espacio que, de tan recurrente en la literatura vilamatasiana (piénsese, por ejemplo, en *Una casa para siempre),* no puede no tener un espacio reservado en el *Diccionario Vila-Matas,* puesto que la ficción también puede ser representada por una casa de un modo simbólico o metafórico. En esa línea, dicho diccionario se podría completar también con otras palabras como "hotel", el lugar donde, por ejemplo, se instalaba Pasavento para

desvanecerse. Además, puede encadenarse con otra de las entradas por la letra C, precisamente la de "Cervantes, Miguel de": el hotel uruguayo de esta obra de Vila-Matas no podía llevar otro nombre que el de Cervantes. La huella cervantina la ilustra Sol Mora (2020) a través de algunos cuentos de *Una casa para siempre,* especialmente el homónimo y el titulado "Una fuga en camisa" (cuyos ejemplos le sirven al autor del diccionario para enlazar con la cuestión de la identidad); igualmente, la valora en *Lejos de Veracruz,* una novela cuyo título subraya el protagonismo de la ciudad (entre otros topónimos que bien podrían dar para otro diccionario de Vila-Matas, añadidos a los que ya constan en este como son los de las ciudades de Praga y Veracruz). Finalmente, permítase una última alusión a una palabra como es la de "crítica", a partir de la cual Sol Mora (2020) alude precisamente a "Chet Baker piensa en su arte", una novela corta (no lo suficientemente valorada, estamos de acuerdo con él) (Pujante Segura, 2019) que cuenta con un revelador subtítulo: "ficción crítica". En la escritura vilamatasiana, no para cerrar juicios sino para abrir posibilidades lectoras, la crítica es ejercida, por ejemplo, a través de citas y comentarios (palabras que también tienen su espacio en ese diccionario).[1]

Para esta laberíntica red de referencias y asociaciones tendidas dentro de la literatura de Vila-Matas resulta útil un diccionario tanto como un

---

1 Estos diccionarios se podrían completar aquí con, por ejemplo, la topología simbólica expresada por Gaston Bachelard (2000) a propósito de la poética del espacio, donde las casas, las puertas, las ventanas, pero también los objetos pequeños o miniaturas absorben múltiples sentidos y funciones. Valga como ejemplo: "Así lo minúsculo, puerta estrecha, si las hay, abre el mundo. El detalle de una cosa puede ser el signo de un mundo nuevo, de un mundo que, como todos los mundos, contiene los atributos de la grandeza. La miniatura es uno de los albergues de la grandeza" (Bachelard, 2000, p. 141). Desde otros muchos prismas se podría interpretar esta obra de Vila-Matas como, por ejemplo, las historias, teorías y textos sobre el "marco", como las que recogen Ferrari y Pinotti (2018); de entre ellas (Simmel, Ortega y Gasset, Schapiro, Derrida, Arnheim, Marin y Grupo μ), se destacarán aquí las de Ernst Bloch (en torno al marco que desaparece dos veces y, también, en torno al tema de la puerta) y las de Stoichita (sobre los márgenes). Igualmente, todo ello se podría completar a la luz de *Poética de la ficción* (Pozuelo Yvancos, 1993), pero también, indiscutiblemente, a la luz de los umbrales o *Seuils* (Genette, 1987).

mapa, como el ofrecido por Cristina Oñoro (2013). En efecto, de acuerdo con su optimista constatación, existen no pocas entradas para adentrarse en el mundo literario de Vila-Matas; es más, Oñoro (2013) confirma la recurrente presencia de puertas en sus obras, así como de objetos afines tales como portones, trampillas, ventanas, rampas y pasadizos. Así, viene a demostrar la preeminencia de la dominante espacial en la literatura vilamatasiana en detrimento de la coordenada temporal, pero también, aquí, su relevancia simbólica y funcional: "No debe sorprendernos entonces que Vila-Matas emplee la cartografía como una metáfora privilegiada de la creación literaria" (Oñoro Otero, 2013, p. 73), ni tampoco que convivan las metáforas cartográficas con imágenes espaciales como las de la red, el tapiz, el archipiélago o el laberinto. En efecto, a las voces de la crítica literaria que redundan en ciertas metáforas para explicar la escritura vilamatasiana se suma la de Pozuelo Yvancos en *Ventanas de la ficción* (2004), título precisamente inspirado en *El retrato de una dama* de Henry James: el escritor estadounidense se refería a las infinitas y posibles ventanas o aberturas que desde la casa de la ficción se abren para que cada uno, desde su perspectiva, pueda observar el escenario humano.

Pozuelo Yvancos (2007a) también desentraña la "red literaria" de Vila-Matas retomando el inicio de *El mal de Montano,* donde el joven protagonista aparece atrapado "en las redes de su propia ficción"; según su lectura, esa obra representa el anuncio y la puesta en práctica de la estética literaria del escritor, una autobiografía ficticia (¿o autoficción?) en cuyo final experimenta una derrota que, en realidad, no significa sino una victoria: "Aceptar ese destino del letraherido es el medio para la salida de su laberinto" (p. 276). A la metáfora de la red se suma, pues, la del tejido o la del laberinto (de raigambre barthesiana y borgiana, respectivamente), que resultan idóneas por la conexión misma con la araña.

Con todo, explícitamente se podrían conectar con la escritura de Vila-Matas otras cuestiones estudiadas por Pozuelo Yvancos (2007a) en ese mismo trabajo, a propósito de tres cuentos de Cortázar: "La autopista del sur", que viene marcado por una *durée* sin historia, "El perseguidor",

en el que aprecia "la base inicial de una poética" por cuanto el protagonista narrador es artista y músico y un personaje aislado, y "Continuidad de los parques", en el que la historia y el discurso, lo narrado y lo narrativo, se funden y confunden a través del acto de leer ficcionario. Huidas con espías, lectores-víctimas, tiempos confundidos, música, ofrecen nexos para anudar o acercar a Cortázar y a Vila-Matas, especialmente, en la dirección de la (auto)poética. Esta viene dada por y para una primera persona del singular, un yo cuyas figuraciones conforman el centro de toda la literatura de Vila-Matas, tal como defiende Pozuelo Yvancos (2010) en el estudio posterior en el que asentaba la formulación de las "figuraciones del yo" frente a la de la autoficción. Vila-Matas aparece como personaje de sí mismo en sus textos ficcionales, como voz figurada en sus ensayos y artículos, un yo *shandy* acompañado de otros rostros, máscaras y tonos.[2]

Como se viene confirmando, afloran múltiples metáforas para explicar características literarias que se vienen asociando, en general, con la posmodernidad, y, en particular, con la escritura de Enrique Vila-Matas, tales como la (auto)referencialidad, la metaficción, la intertextualidad, la metaliteratura, la identidad, etc.[3] En efecto, existen numerosas formas

---

2 Al hilo de esta cuestión, se allega un fragmento de *El mal de Montano,* aquel en el que se identifica al narrador, Girondo, con el *alter ego* de Pessoa, Soares, y que termina así: "Es lo que trata de imitar mi Yo desde hace tiempo. Ventana no me falta". En él es donde aprecia "todo el programa de su *figuración",* e incluso "una fenomenología de la creación contemporánea": la particularidad vilamatasiana es que el nacimiento de ese yo figurado se produce gracias a la mirada de los otros, "que será recorrida desde los ojos (lo que ven) y desde los libros (lo que leen)" (Pozuelo Yvancos, 2010, p. 225).

3 "En definitiva una mirada construida para decir que la realidad no existe fuera de lo que desde una ventana literaria alguien ha visto de ella", una idea que Pozuelo (2010) consolida aludiendo a *Doctor Pasavento,* en particular, a un pasaje de esa otra novela en la que, paralelamente, se evocan lugares de la memoria o el recuerdo infantil, único motivo "que los héroes vila-matasianos conservan como verdad que no quiere marcharse, que no es literatura de otro, quizá porque sea la sanción (solamente puede ser lírica) de una memoria anclada en el tiempo" (p. 228). Ve en *Doctor Pasavento,* última novela de la tetralogía de la escritura, el "cierre de su propio ciclo de metamorfosis para salvarse, y lo logra" (Pozuelo Yvancos, 2010, p. 230), pues la Literatura, en cualesquiera de sus estrategias y registros, es la única salvación. Pozuelo (2004), en uno de los capítulos, atiende el binomio de narrativa española y posmodernidad, señalando cinco características comunes: heteroglosia y multiplicidad de normas y modelos esté-

de entrar en una literatura que, especialmente, versa sobre literatura. De ahí que también se incida en que es en los textos literarios de este escritor donde se ha de encontrar la explicación a esos mismos textos literarios, o, si se quiere, que es dentro de ellos donde se despliega la poética vilamatasiana. Por ejemplo, se ha situado su obra narrativa entre la poética del silencio y la escritura infinita (Gómez Trueba, 2008), se ha visto la poética de un descenso iniciático en *El viaje vertical* (Pache Carballo, 2017), se ha destacado en la poética vilamatasiana la intertextualidad y el cosmopolitismo como factor Borges (Aznar Pérez, 2018) y se ha estudiado en la poética vilamatasiana de la conjunción las ficciones para una teoría de la novela (Juste Mompel, 2018). Desde otros prismas relacionados también se ha analizado su literatura: desde los entrelugares o la escritura intersticial de la modernidad al hilo de la trilogía metaliteraria de Enrique Vila-Matas (Castro Hernández, 2014), desde su red narrativa comprendiendo hibridismo, reescritura e intertextualidad (Diop, 2016), entre otros tantos testimonios que surgen con Vila-Matas ante la crítica (Heredia, 2007). Y, por supuesto, confluye en la cuestión de la identidad, que se construye y expande a un tiempo, no solo con el juego de máscaras (textual pero también paratextual y, ante todo, performativo), a través de la intermedialidad, pudiendo hablar incluso, ya no de automitografía, sino de antimitografía (Verdú, 2021).

En cambio, aun sin pretender echar más leña al fuego teórico, se puede comprobar que no se ha puesto énfasis o no se ha sacado partido de una categoría como la de la autopoética, ni para la literatura en general ni para la de Vila-Matas en particular. Pozuelo (2007b), en ocasión

---

ticos, fungibilidad y mercado editorial, predominio de la privacidad, desconfianza hacia la "literariedad" y carácter metaliterario y subrayado de la convención. Por su parte, Gómez López-Quiñones (2011) estudia la literatura de Vila-Matas desde lo sublime entre el modernismo y el posmodernismo: según el estudioso, la lección del autor consiste en demostrar que la expresión de algo nuevo en tanto que sublime ya no implica una trascendencia de tipo ontológico-lingüístico en el sentido romántico, sino una vuelta o repetición de los códigos que permite surgir lo sublime "como un instante de novedad, sorpresa y desgarro *desde* (pero no *al margen de)* un contexto de partida" (p. 136).

de estudiar su creación y sus ensayos sobre la creación, hablaba tangencialmente en términos de autopoética, en concreto apuntando a dos ensayos o conferencia-ensayos, "Mastroianni-sur-Mer" y "Un tapiz que se dispara en muchas direcciones". El primero, titulado en primer lugar como "Narración y toma de conciencia" (incluido en *Desde la ciudad nerviosa),* contendría una poética del espejo, ese en el que la realidad y la ficción se miran en una suerte de *trompe-l'oeil* o *mise en abyme.* Indirecta o implícitamente también cabe advertir alusiones a lo autopoético de la obra vilamatasiana como, por ejemplo, por parte de Yvette Sánchez (2009) dentro de un estudio colectivo en torno a poéticas del fracaso que recala en ello a propósito del "suicidio autopoético" entrevisto precisamente en "Continuidad de los parques" de Cortázar, relato que vendría a prevenir de los peligros de la lectura en la línea del metatexto ofrecido por *Cómo se hace una novela* (1927) de Miguel de Unamuno o de *La asesina ilustrada* (1977) de Vila-Matas. También Jolanta Rekawek (2015) lo señalaba en su análisis del *"escrivivir"* en Vila-Matas desde su enfoque especializado en performances a partir de aportaciones como la Erika Fischer-Lichte en torno a lo que define como *bucle de retroalimentación autopoético.*

Como se ha adelantado, tampoco ha cundido en el campo de la crítica el concepto de autopoética sobre el que, no obstante, se viene teorizando de forma paralela, aunque no convergente, al menos de forma explícita. Pilar Rubio Montaner (1990) ha estudiado las poéticas de autor en la teoría de la literatura, tras un repaso por el acto de creación autorial visto desde dicha teoría y la postulación de su integración en la teoría general de la comunicación literaria. Más adelante, Arturo Casas (2000), en el marco de la consensuada resurrección del autor, contribuye a perfilar ese impreciso, asistemático y fragmentario concepto; lo hace considerando los antecedentes filosóficos y teórico-literarios, la historicidad de toda idea literaria y la genericidad de los textos (se centra, en su caso, en aquellos textos fuertemente vinculados al yo como la poesía y el ensayo) así como proponiendo un abanico de clasificaciones de auto-

poética: explícita *vs.* implícita; individual *vs.* colectiva; autónoma o no (si bien caben diversos grados) en el plano texto/texto; impregnada por una de las posibles tendencias discursivas (a lo narrativo, lo descriptivo, lo argumentativo, lo explicativo o lo dialogado). Como advierte María Clara Lucifora (2015), en el verso opera la convención ficcional que distancia al hablante del autor, mientras que en la prosa obra la convención de la referencialidad con la identificación de autor y enunciador. Laura R. Scarano (2017) confirma la proliferación de metáforas dirigidas a explicar el fenómeno autorreflexivo del discurso (bucle, banda de Moebius, paradoja, cajas chinas, *mise en abyme,* nudo gordiano, etc.), las cuales acaban confluyendo en el concepto teórico-crítico de metaficción; de manera paralela para la novela abundan otros calificativos (autorreferencial, autoconsciente, autogenerada, narcisista, reflexiva, ensimismada, etc.). Baños Saldaña (2022), que aporta un balance de todas esas aportaciones, concluye incidiendo en las propiedades de la autorreflexión y la transreferencialidad en la poesía y en la conformación de un proyecto y un espacio autopoético, reinterpretado desde el criterio locativo (autopoéticas exoliterarias/autopoéticas endoliterarias).[4]

Huelga recordar que la escritura de Enrique Vila-Matas se despliega fundamentalmente en los géneros del ensayo y de la narrativa (tanto breve como extensa), lo que no es óbice para que el nexo entre ellos no sea otro que el yo (que lo acercaría a un género que, no obstante, no ha sido cultivado por él como es la poesía). Como se ha visto, se han valorado los ensayos sobre la creación escritos por Vila-Matas, del mismo

4 "En definitiva, el neologismo «autopoética», que reorganiza el sintagma «poética de autor» desde la autorreflexión, hace mayor justicia a la riqueza del procedimiento. Los escritos autopoéticos no sólo versarán sobre un emisor real que valora su producción hasta la fecha, sino que también pueden desarrollar juegos de espejos o simulaciones que suspendan las condiciones de realidad de sus relatos. De acuerdo con la voluntad reflexiva del emisor, en estos últimos casos entrarían en acción aquellos recursos que sirven para la construcción de una imagen de autor, como si se propusiera una separación lúdica entre el nombre propio estampado en la portada de un libro y el mismo nombre impreso en el carnet de identidad del poeta" (Baños Saldaña, 2022, p. 135).

modo como se ha subrayado la poética albergada en textos narrativos suyos, a pesar de que de forma explícita no se ha enfatizado la clave autopoética de su narrativa, en este caso, una autopoética individual (aunque se forje o construya apoyándose en poéticas próximas a través de la intertextualidad) que puede ser explícita e implícita según la obra o la secuencia. No habría mejor prueba de ello hasta la fecha que *Montevideo,* obra que, según los testimonios del propio escritor y de la crítica, concentra la esencia vilamatasiana en estado puro (véanse entrevistas y reseñas al calor de su publicación). Así, podemos ir de afuera a adentro y de adentro a afuera a través de las puertas que se pueden abrir a través de una lectura analítica de esta casa de ficción que es esa obra de Enrique Vila-Matas.

TODAS LAS LECTURAS LLEVAN A LA AUTOPOÉTICA ARÁCNIDA

Compuesto de seis partes, todas tituladas con el nombre de una ciudad, el centro se reserva a *Montevideo,* que le da título al libro, junto con la sección más breve (prácticamente un fragmento o un microrrelato) dedicada a la capital islandesa. Se podría ver como el recorrido de una casa o un mapa (de ficción): se entra y se sale por París, pero para llegar al núcleo que representa Montevideo se han de atravesar unos umbrales o espacios de transición o de paso, como son Cascais, primero, y Bogotá, después. Con todo, quien sale de París no es el mismo que llega a París, de ahí que no quepa pensar en un trayecto circular para el escritor y viajero; de hecho, se está ante una historia resumible que sigue un orden narrativo cronológico tradicional, la del narrador protagonista sin nombre que en primera persona comparte su viaje/escritura.

La importancia de París en el inicio de la carrera literaria de Vila-Matas puede explicar por qué el primer fragmento de esta obra gira en torno a la capital francesa, hasta tal punto que puede leerse como el inicio de *Montevideo,* pero también como el principio de su obra total o de su

vida como escritor. Comienza rememorando el viaje realizado en 1974 a la capital francesa después de publicar su *opera prima,* a partir de la cual empieza a ser/acaba siendo un escritor: empezar o acabar terminan significando lo mismo para quien se convierte en escritor cuando lo que está intentado, paradójicamente, es huir de serlo. Ese viaje, en el que todo adquiere múltiples significados o en el que los significados parecen falsamente circulares o idénticos, brinda un recorrido por la ciudad, pero también por "el círculo de las cinco tendencias narrativas".[5] A riesgo de morir por las consecuencias de la fuerte lluvia un día en París, el narrador decide entregarse al culto ya conocido del *shandysmo,* que "merece verse incluido en este intento de «biografía de mi estilo» que creo que estoy empezando a escribir./Cae un rayo" (Vila-Matas, 2022, p. 37). El rayo, que interpreta a continuación, le hace rectificar, pues lo que está escribiendo realmente son *"prosas intempestivas"*, "unas leves notas de vida y letras" (Vila-Matas,2022, p. 37), no para otra cosa que no sea conocer por fin quién es él y también quién es su escritor predilecto (como podría ser Nabokov, de quien toma esa alusión a la biografía del estilo). Pero de un viaje sale otro, el segundo, en el que se encuentra con Madeleine Moore, escritora de un solo libro –por decisión expresa– en el que el narrador aprecia algo original: "Se coloca más allá de la problemática crítica del último medio siglo", porque "escribe como si no hubiera sido tocada por los debates sobre la narración en primera persona, la autoficción (que no existe, porque todo es autoficcional […] hasta la Biblia es autoficción, porque empieza con alguien creando algo)" (Vila-Matas, 2022, p. 63). En secciones posteriores de este mismo capítulo, el narrador

5 "Enumero las cinco tendencias:
1. La de quienes no tienen nada que contar.
2. La de quienes *deliberadamente* no narran nada.
3. La de quienes no lo cuentan todo.
4. La de quienes esperan que Dios algún día lo cuente todo, incluido por qué es tan imperfecto.
5. La de quienes se han rendido al poder de la tecnología que parece estar transcribiéndolo y registrándolo todo y, por tanto, convirtiendo en prescindible el oficio de escritor" (Vila-Matas, 2022, p. 16).

procederá a comentar esa única obra de Moore, *La consession française,* una obra única que, de acuerdo con otros, no es sino *literatura expandida,* pues "comunica y se proyecta en otras artes, incluido el arte ambiguo de las «apariciones» y de las «desapariciones». Moore es una artista que metaboliza referencias literarias y cinematográficas, arquitectónicas y musicales, científicas y pop. Y que crea como nadie «habitaciones», interiores», «jardines» y «planetas»" (Vila-Matas, 2022, p. 67). A la luz de estas (y otras) secuencias metaliterarias, en tanto que fragmentos que albergan crítica literaria (en términos genettianos), se puede afirmar que Vila-Matas remite a poéticas ajenas para referirse a una poética propia: si la literatura de Moore es expandida y la de Nabokov es la biografía de su estilo, la ficción, las notas, las prosas, los fragmentos de Vila-Matas también lo son, textos que no se acaban nunca y que se miran en el espejo (pero que no son, de ningún modo, autoficción).

Pero el fragmento o capítulo primero no es, en realidad, sino el final de un vacío escritural o la salida de un callejón literario que le ha durado tres años al escritor: ha sufrido *el colapso Valéry,* o mejor, "el síndrome Rimbaud de *Virtuosos de la suspensión*" (Vila Matas, 2022, p. 90),[6] que consiste en vivir experiencias que no escribe. Ese texto por fin escrito, que iba a ser el primer capítulo de un libro descartado que retratara la biografía de su estilo, acaba siendo, en cambio, una parte de otro libro que es, precisamente, *Montevideo.* Eso lo sabemos solo en la confesión del siguiente capítulo, la mitad de breve que el precedente y titulado "Cascais", pueblo portugués al que se va a dirigir como invitado al festival de cine de Lisboa. Aquí ya comienza a cobrar mayor fuerza el simbolismo de la puerta como espacio de cambio o de salida, aunque se abra hacia algo desconocido (para el autor y/o para el lector):

---

6 Se refiere a *Bartleby y compañía.* El juego continuará por ejemplo en el párrafo siguiente, aludiendo a su novela *La bahía de Dublín*. Se obviarán aquí otras tantísimas menciones de la obra, ajenas o propias, inventadas o reales, pero siempre acordes con su escritura intertextual, como las que hace a Melville, Duchamp, Kafka, no por innecesarias, sino porque no dejan de reforzar el estilo de esta y todas sus obras, también desde la tesis en este trabajo defendida.

> Cielo despejado esta mañana en Barcelona. En la radio, *Stumblin'in,* una pieza que me anima de pronto de un modo tan extraordinario que me digo que esto ya no va a pasar. Qué curioso, pienso, que al final, en el callejón sin salida, haya música y, sobre todo, haya salida. Y, eufórico como ando, me veo capaz de narrar los diferentes sucesos puntuales que, de habitación en habitación, de puerta en puerta, rodando por el mundo, me fueron llevando hasta la puerta nueva que precisamente daba, se asomaba, a estas páginas (Vila-Matas, 2022, p. 87).

De algún modo, en este capítulo estaremos ante secuencias de crítica cinematográfica, realizadas estas a través o dentro de la literatura y dirigidas, a su vez, metaliterariamente, a criticar el estado de la literatura y la crítica de su tiempo, un estado que, además, contribuiría a aclarar los motivos del anterior silencio del escritor.[7] Como en el capítulo anterior, parece que Vila-Matas construye inicialmente su poética "en negativo" o tomando "prestadas" otras identidades (literarias). Esto se ve reforzado por el hecho de que, para entretenerse en la espera, el protagonista decide inventar el juego del *"Je est un autre"* (el que, sin duda, ya conoce por libros anteriores): "ser *otro* sin dejar de ser yo" (Vila-Matas, 2022, p. 101). Y mientras continúa imaginando o soñando (siempre la duda), el narrador piensa que debería "elevarse", o sea, escribir aunque sea una sola línea, aunque se repita (como sabe que hacen los escritores de talento), aunque lo haga sobre un asunto "invisible", "indescriptible", "sobreentendido" para el lector. Un asunto, claro está, que no es develado sino hasta más adelante y que mantendrá en vilo al lector, quien ha de picar en ese anzuelo. Y así será porque, como sucede en algunas películas,

7 "Pero ¿realmente deseaba volver a narrar historias en una época en la que el arte de viajar y especular por las regiones del tejido ajado, lo que no tenía inconveniente yo en identificar plenamente con la literatura, se hallaba ya en plena liquidación, sustituido por la épica del transinfantilismo, de la sórdida ambición de los arribistas, de la sinceridad imposible de cierta *no ficción,* de los 'escribidores' de bodrios sin la menor experiencia literaria, y de tantas y tantas otras tendencias narrativas, propulsadas por la Internacional de la Usura?" (Vila-Matas, 2022, p. 99).

el narrador es interrumpido por una situación tragicómica, humorísticamente ambigua (muy conseguida): rápidamente, en pijama, ha de marcharse de allí porque se ha declarado un incendio en el hotel y, además, ha recibido una llamada de su hermano (su padre ha muerto). En alerta ante lo invisible y el yo escondido, el lector, activo, puede seguir leyendo y sobrepasar ese umbral portugués.

Es entonces cuando nos adentramos en el centro del viaje/libro, capítulo importante por cuanto da título a la novela y ocupa una cincuentena de páginas. Aquí la referencia a la puerta se explicita desde las primeras páginas y las primeras referencias, puesto que arrancan aludiendo al cuento de Julio Cortázar titulado "La puerta condenada", a partir del cual se construye todo el fragmento (y el resto del libro). Tras el funeral de su padre, el escritor protagonista es invitado a Montevideo, viaje que aprovecha para visitar el hotel en el que se encuentra la puerta que inspira el cuento cortazariano; no obstante, lo importante, tal como advierte, no es sino el cuarto contiguo a su habitación.

> Hacía años que deseaba pisar el territorio de aquel cuento de ficción, ver el armario, la para mí mítica puerta condenada, intentar averiguar qué pasaba cuando entraba en un espacio de ficción, que existía al mismo tiempo en el mundo real o, dicho de otro modo, en un espacio del mundo real que no sería nada sin un mundo de ficción, y a la inversa, y así hasta el infinito.
>
> El relato de Cortázar no podría estar más ligado a la casilla 3 y al fecundo sector de los que "parece que van a contarlo todo, pero dejan siempre un cabo suelto". Y yo me sentía muy interesado en ese "cabo suelto" que había dejado Cortázar, convencido como estaba de que no regatearía fuerzas a la hora de –iluso entre ilusos– intentar "hacérmelo mío".
>
> No en vano, "La puerta condenada" formaba parte del núcleo central de mis obsesiones de siempre, sólo que era una idea fija que no había visto jamás de cerca (Vila-Matas, 2022, p. 116).

Define, pues, el lugar de lo fantástico o de lo extraño, su lugar, al fin y al cabo: el narrador desea conocer también otros como la Torre de los Panoramas de Montevideo, nombre que, para él, tomando prestada la cita de otra obra, quiere decir "aquí me encuentro en mi lugar" (Vila-Matas, 2022, p. 136). Además de visitar esos otros lugares externos, el viajero aprovecha para preparar la entrevista por la que lo han invitado y que se centra en ese cuento cortazariano basado en "la traba", en lo incompleto que arrastra al lector a volar. Por fin (después de tanta desviación y suspenso), el protagonista tiene ocasión de acceder a la habitación 205, donde extrañamente halla abandonada una maleta roja, y consigue mover el armario y entrar en la habitación 206 (escena que, de nuevo, es interrumpida para hacer crecer la tensión). El segundo intento fracasa por la visión de algo que se posa sobre aquella maleta roja y que, a su vez, le recuerda a la decoración del hotel portugués: un bulto negro que resulta ser una araña. Ya se sabe, el lector y el héroe siempre encuentran lo que buscan, aunque se les resista varias veces. Es el momento en el que dentro de *Montevideo* coinciden en una escena la puerta y la araña y en el que confluyen metaliteratura y metaficción: lo que se lee entonces es tanto el comentario crítico de un texto dentro de otro texto como una ficción sobre otra ficción. Se representa, pues, el momento en el que, fantásticamente, extrañamente, Vila-Matas encuentra su lugar, da con una poética propia, reconoce su escritura.

Con todo, el tercer capítulo termina con el protagonista desistiendo de entrar a la habitación y decidiéndose por abrir el *Diccionario de símbolos* de Cirlot. En este no solo encuentra una definición del símbolo de la puerta (no busca la de "araña"), sino también un breve relato histórico. Será ese corto relato, extraído de un texto *a priori* no literario como es la definición de un diccionario, el que conforma el cuarto y breve capítulo, o, si se prefiere, un relato dentro del relato, titulado "Reikiavik". Así pues, en la acepción simbólica de "puerta" halla precisamente una que se abre a un bello relato histórico sobre una leyenda islandesa, de manera paralela a como el cuento de Cortázar lleva a Vila-Matas a aden-

trarse en otro relato y en un viaje. Al fin y al cabo, Reikiavik le permite "viajar muy lejos" y la puerta representa una "invitación a penetrar en el misterio" (Vila-Matas, 2022, p. 167). Así, este metarrelato contribuye a pronunciar la puesta en abismo de la literatura que profesa Vila-Matas en toda su literatura, al mismo tiempo que significa una transición y provoca un giro en el libro y en su vida.

En contraposición a la anterior, la parte más extensa, de hasta noventa páginas, es la siguiente, la titulada "Bogotá". A propósito de ciertas conversaciones en torno a la araña (que ahora aparece dibujada en la puerta y como también sucede en *Rayuela* de Cortázar), el narrador decide intentar de nuevo la entrada a la habitación contigua. Primero lo hace mirando por el agujero, logrando ver, ya no la oscuridad, sino a sí mismo en su viaje de regreso a Barcelona al día siguiente (así, rápida y astutamente, se omite el viaje desde Colombia a España). Aquí se reencuentra con Moore, que está preparando su retrospectiva en el museo Beaubourg, dentro del cual albergaría un hotel compuesto de una única habitación situada en el centro (e inspirada a su vez en una película). Estaría cerrada y solo se podría acceder con una llave que únicamente poseería el protagonista narrador (sin nombre), que a su vez le recuerda a otra que mencionó anteriormente en el libro y que, según le dijeron en Montevideo, los intelectuales europeos buscaban en París. Esa habitación sería un "lugar solitario" diseñado para que el escritor busque una puerta que le lleve a otro libro y para que, así, no muera. Todo ello lo asocia angustiosamente con una experiencia vivida en la ciudad colombiana y, también, con el cuadro titulado *Cuatro habitaciones,* que ha inspirado la instalación de su amiga artista y que, a su vez, le lleva a recordar "el involuntario peregrinaje que, a través de ciertas puertas que confluían en un corredor, había iniciado yo últimamente" (Vila-Matas, 2022, p. 224). No es otro que la búsqueda del fin de las tramas, sumergido en su "paranoia Cortázar".[8] La

8 Su estancia en la habitación le despertará otros recuerdos, como la asistencia a un congreso bajo el título Fronteras nebulosas, que le lleva a defender la indecisión, la ambigüedad, la vacilación, otro síndrome. A él asiste con Cuadrelli, quien después

araña se erige como símbolo del componente subconsciente del arte que, por otro lado, siempre resulta amenazador. Algunas de las reflexiones literarias de este escritor viajero angustiado en torno a la inspiración y la preferencia por lo fantasmagórico vuelven a encajar:

> En un escritor, tanto si está escribiendo como si está desentendiéndose del oficio, la contribución misteriosa del subconsciente en él es *fantasmagórica,* porque suele estar en contacto diario con espíritus desconocidos, o bien ya reconocidos por él mismo, con una fuerza que, tarde o temprano, uno acaba viendo como sobrenatural, acostumbrándose, además, a lo espectral, por lo que es bien capaz de ver una araña muy negra y muy viva donde hay un jersey negro de cuello alto (Vila-Matas, 2022, p. 248).

Poco después también se lee que eso *otro* aparece con más fuerza en el cuento de Cortázar titulado "Historia con migalas", insinuando que la araña es el símbolo de eso otro imprecisable:

> Otro era, para Cuadrelli, lo que destruye la lógica, la normalidad, e impide que lo cotidiano siga su curso; algo bien presente, precisó, en los relatos de Cortázar, ya desde el primero, "Casa tomada", donde ahí lo Otro era una fuerza impersonal, algo sin nombre que irrumpía en la casa y la iba ocupando, obligando a los que allí vivían a hacerlo de una manera diferente, quizá reconstruyéndola (Vila-Matas, 2022, p. 256).

La angustia, de nuevo pronunciada por la presencia de una araña, encuentra salida a través de una puerta que conduce al escritor al mismo punto de salida, esto es, París. Retoma ese título la sexta y última parte,

---

le recordará un posterior cuento de Cortázar, "Historia con migalas", sobre las habitaciones contiguas. Solo después caerá en la cuenta (erróneamente) de que Cuadrelli era el apellido de un personaje de *Rayuela*, "la conciencia crítica del narrador", pero será corregido: Morelli. Le aclarará que Léaud tenía un papel en *Week-end* de Godard, basado en el cuento de Cortázar "La autopista del sur". En las prácticas de la repetición y el recuerdo en la obra de Enrique Vila-Matas ha indagado Crusat (2018).

en la que se logra ver esa habitación contigua a su cuarto propio. Solo cuando llega, el escritor se propone decididamente lo siguiente: no caer en "una espiral de puertas que me conducía al horror y a la destrucción" (Vila-Matas, 2022, p. 295). Al final, se da cuenta de que ese lugar exacto de irrupción de lo fantástico en el cuento cortazariano no es sino un interruptor (¿símbolo de la revelación?). Y, a pesar de todo, la historia no termina así, sino con el protagonista recordando su verdadero origen, su madre, la única que tenía respuestas a sus preguntas.

CONCLUSIÓN DE UN VIAJE

"Porque sigo amando el tinte destructivo que fue adquiriendo el arte de Billie [Holiday], tan común a la gente de talento extraordinario –Cézanne, Morandi, Nabokov, Borges– y que, por eso mismo, suelen verse condenados a repetir eternamente los momentos álgidos de su inspiración" (Vila-Matas, 2022, p. 105). Vila-Matas confiesa en *Montevideo* un momento destructivo de su vida literaria que, paradójicamente, desemboca en más creación artística. En esa obra el escritor demuestra su capacidad de reinventarse sin dejar de ser el mismo escritor: en este *déjà-vu* todo es más vilamatasiano que nunca. Así confirma también que su vida es por y para la literatura.

Se comprueba que todos los caminos llevan a *Montevideo,* los recorridos tanto por las obras previas de Enrique Vila-Matas como por los estudios críticos en torno a su obra: unas y otros han corroborado la intensificación o exacerbación progresiva de una cualidad irrenunciable de la escritura de este autor, como es la reflexión sobre la escritura, sobre una forma propia de escribir y de pensar la ficción. Al inicio de su obra (la total y la particular) Vila-Matas absorbe poéticas ajenas para acabar construyendo una poética propia cuyos arácnidos tentáculos alcanzan a cada una de sus obras hasta el punto de derivar en una autopoética desbordada como la presente en *Montevideo.*

REFERENCIAS

Aznar Pérez, M. (2018). Cosmopolitismo e intertextualidad: el factor Borges en la poética de Enrique Vila-Matas. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 6 (2), 327-342.

Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio.* Fondo de Cultura Económica.

Baños Saldaña, J. A. (2022). *Autorreflexión y transreferencialidad: claves del pensamiento estético en la poesía española desde el medio siglo hasta los ochenta* [Tesis doctoral, Universidad de Murcia]. Digitum. https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/125064

Casas, A. (2000). La función autopoética y el problema de la productividad histórica. En J. Romera Castillo (ed.), *Poesía histórica y autobiografía (1975-1999)* (pp. 209-218). Visor.

Castro Hernández, O. (2014). *Entre-lugares de la modernidad: la trilogía metaliteraria de Enrique Vila-Matas como ejemplo de una escritura intersticial* [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. didibug. https://digibug.ugr.es/handle/10481/35118?show=full

Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Labor.

Crusat, C. (2018). Prácticas de repetición y el recuerdo en la obra de Enrique Vila-Matas. *Cuadernos hispanoamericanos*, (813), 4-25.

Diop, P. M. (2016). *Enrique Vila-Matas en su red narrativa: hibridismo, reescritura e intertextualidad*. Universidad de Valladolid.

Ferrari, D. y A. Pinotti (eds.) (2018). *La cornice. Storie, teorie, testi.* Johan & Levi.

Genette, G. (1987). *Seuils*. Seuil.

Gómez López-Quiñones, A. (2011). *La precariedad de la forma. Lo sublime en la narrativa española contemporánea (Javier Tomeo, Enrique Vila-Matas, Albert Sánchez Piñol y Arturo Pérez-Reverte).* Biblioteca Nueva.

Gómez Trueba, T. (2008). La obra narrativa de Enrique Vila-Matas: entre la poética del silencio y la escritura infinita. *Bulletin Hispanique*, 110 (2), 537-558.

Heredia, M. (ed.). (2007). *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Candaya.

Juste Mompel, F. (2018). *Ficciones para una teoría de la novela. La poética de la conjunción en Enrique Vila-Matas* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona]. tdx. https://www.tdx.cat/handle/10803/665603

Lucifora, M. C. (2015). Las autopoéticas como máscaras. *recial*, 6 (7), 1-23.

Oñoro Otero, C. (2013). Lecturas cartográficas: los mapas para (no) perderse de Enrique Vila-Matas. En M. García, A-L. Blanc A. Badia (coords.), *Géographies du vertige dans l'œuvre d'Enrique Vila-Matas* (pp. 73-92). Presses Universitaires de Perpignan.

Pache Carballo, L. (2017). La poética de un descenso iniciático: el viaje vertical de Enrique Vila-Matas. En S. Sánchez Hernández y A. Agraz Ortiz (eds.), *Topografías literarias: el espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI* (pp. 547-554). Biblioteca Nueva.

Pozuelo Yvancos, J. M. (1993). *Poética de la ficción*. Visor.

——————— (2007a). Vila-Matas en su red literaria. En I. Andres-Suárez y A. Casas (eds.), *Enrique Vila-Matas (Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional, 2-3 de diciembre de 2002)* (pp. 33-48). Arco Libros.

——————— (2007b). Creación, y ensayo sobre la creación, en los artículos de Enrique Vila-Matas. En M. Heredia (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica* (pp. 388-404). Candaya.

——————— (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y Enrique Vila-Matas.* Universidad de Valladolid.

Pujante Segura, C. M. (2019). *La novela corta contemporánea (desde mediados del siglo XX hasta hoy a través de Ayala, Vila-Matas y Barba).* Visor.

Rekawek, J. (2015). La literatura como performance: el "escrivivir" de Enrique Vila-Matas. *Quimera*, (384), 51-54.

Rubio Montaner, P. (1990). Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la Teoría de la Literatura. *Castilla. Estudios de Literatura*, (15), 185-197.

Sánchez, Y. y R. Spiller (eds.) (2009). *Poéticas del fracaso*. Gunter Narr Verlang.

Scarano, L. R. (2017). Escribo que escribo: de la metapoesía a las autopoéticas. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (2), 133-152.

Sol Mora, P. (2020). *Diccionario Vila-Matas*. Universidad Veracruzana.

Verdú Arnal, I. (2021). La construcción de la identidad en Vila-Matas. *Diablotexto Digital. Revista de crítica literaria,* (10), 304-324.

Vila-Matas, E. (2022). *Montevideo*. Seix Barral.

SEGUIR EL JUEGO: CLAVES PARA DESCIFRAR EL TABLERO MUSICAL DE *RAYUELA*

Raquel Velasco
Universidad Veracruzana, México

> El sueño estaba compuesto como una torre formada por capas sin fin que se alzaran y se perdieran en el infinito […] Cuando me arrastró en sus ondas la espiral comenzó, y esa espiral era un laberinto. No había ni techo ni fondo, ni paredes ni regreso. Pero había temas que se repetían con exactitud.
>
> Anaïs Nin, *Winter of Artifice*.
> Capítulo 110, *Rayuela*

ARMAZÓN

Acaso uno de los fragmentos más recurrentes en mi memoria emocional sea el capítulo 7 de *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar. Acudo a su ritmo para perderme en el trazo lúdico y experimental de sus ideas, buscando revelar lo invisible en el amoroso acto de la escritura, en el encuentro atemporal entre el autor y sus lectores. En esta obra, Cortázar indaga en torno a la naturaleza de aquellas palabras decididas a caer en paradojas semánticas para descifrar lo efímero de la eternidad, las ambigüedades de la metafísica sin centro, los artificios de una literatura autorreflexiva sobre los dispositivos de su ejecución en el mismo proceso de creación.

En esta línea, *Rayuela* ofrece un instructivo cuyas reglas se vulneran tanto como el género novela. Al someterse al juego de un azar programático, las estrategias de aproximación diseñadas por Cortázar se abren a la interrogación constante sobre los artilugios de forma y contenido en

el interior de la obra narrativa para dispersar la trama en fractalidades de la realidad, en los secretos de la ficción.

De *El perseguidor,* novela corta publicada por vez primera en el volumen de cuentos *Las armas secretas* (1959), a *Rayuela,* aparecida cuatro años después, una nota constante se trasluce en la narrativa de Cortázar: su conexión estructural con el jazz. A través de la incorporación de variaciones surgidas en un tema principal, esta obra encaminada a confrontar la condición de la novela sostiene sus engranajes narrativos en un tipo de improvisación que, si bien se vale de ejercicios provenientes de la escritura automática, regresa incesantemente a sus motivos centrales, desdoblados por segmentos, en un permanente acto de transformación. Esta cualidad flexible liga su existencia al tiempo, al *beat* que late en el espacio de la obra, para armonizar un laberinto sonoro de encrucijadas estéticas y filosóficas.

En diálogo con la música y como parte del delirio de una lectora que espera extraviarse en las intenciones de su autor, las siguientes páginas abordan la construcción narrativa de *Rayuela,* pretendiendo vincular sus cualidades musicales con la manera de componer las ideas que actúan como armadura no solo de la trama, sino de las proyecciones de Cortázar sobre las metamorfosis que debe experimentar la novela en tanto expresión prosística. En este andar, el escritor argentino convoca, como marca de sus obsesiones, el misterio que guardan los encuentros casuales y el valor furtivo del azar, mientras deja sonar el pulso de deseos solo pronunciados en silencio. De este modo, se deja llevar peripatéticamente por la elocuencia desbordada en la graciosa coincidencia de palabras contradiciéndose en el afán de decodificar alguna perspectiva o de verter resonancias sobre el caótico orden de las cosas y su discurrir aleatorio en las ironías de destinos en crisis.

No hay nada predeterminado en el itinerario ficcional de Cortázar excepto el compromiso con la literatura y su curiosidad por develar los vericuetos de la creación al servicio de la forma. Con base en este punto de partida, *Rayuela* se abre como un pentagrama dividido en compases, en fragmentos concadenados e independientes, a partir de los cuales se

propone un juego: modificar el concepto de novela y conseguir la confluencia musical de distintos planos del pensamiento.

OBERTURA: ESPIRALES EN LA PÁGINA

Ya en 1959, Georges Steiner se hacía preguntas a propósito del carácter de la novela, tras la evidente fractura de los valores occidentales luego del colapso de la Segunda Guerra Mundial. Inmerso en el pasmo provocado cuando lo inverosímil ha ocurrido, el crítico especula: ¿qué pasa si nos remitimos al silencio? Así va su reflexión hasta advertir: las obras no pueden surgir de la frivolidad, deben provenir de "la necesidad moral, de la necesidad de encontrar símbolos y formas que convengan al dolor, la ira o la conmoción profética del intelecto que explora" (Steiner, 2003, p. 110). Siguiendo este prefacio, indaga sobre la recuperación del silencio en propuestas artísticas donde los significados despliegan dimensiones que no pueden abarcarse con las palabras, para posteriormente delatar la urgencia por volver al estado primigenio de la literatura, desdoblando una serie de antecedentes donde encuentra el germen para emprender la experimentación narrativa.

Steiner dice que habría que contener en la página la proximidad de música y escritura, en un atisbo que orille al lenguaje hacia los secretos insertos en el silencio, para escudriñar las relaciones entre los objetos, reconociendo la clase a la que pertenecen, y estar en posibilidades de dar cabida a una nueva expresión: el género pitágorico. Además de recobrar la comunión entre la música y los números, pugna por volver a la "poética metafísica y a las frecuentes meditaciones acerca del silencio y la muerte: también por la filosofía presocrática –o lo que hemos deducido de la siempre dudosa y, por tanto, vital ordenación de los fragmentos–, que recuerda el tiempo en que la forma literaria era un acto de magia, un exorcismo del antiguo caos" (Steiner, 2003, p. 111).

Los principios del género pitagórico encienden los motores de *Rayuela*. En sus páginas encuentro una serie de guiños a la percepción de

Steiner (2003), quien había sugerido pensar para el futuro de la novela cómo fluye en la obra de William Blake, el "absoluto replanteamiento de espacios personales y complejos, en parte aforismos, en parte prosa musical, en parte verso épico tan vertiginoso y desconcertantemente terso que los párrafos alcanzan un efecto de prosa poética o *prose libre*" (p. 107), así como rescatar el "diálogo de uno" que aparece en Kierkegaard, "huella de un diseño céntrico, secreto pero coherente, de una lógica y arquitectura literarias tan idóneas y elásticas que pueden contener y expresar las grandes fuerzas de la duda y la renovación de sus meditaciones" (Steiner, 2003, p. 108); recupera a su vez la capacidad poética de Wittgenstein para hacer que cada palabra "parezca nueva y pletórica de vitalidad encajonada, posiblemente destructiva" (Steiner, 2003, p. 111), sin dejar de apuntar que, según este filósofo, "aquello de lo que no podemos hablar hay que callarlo" (Steiner, 2003, p. 110).

En *Rayuela,* estas referencias nutren la ficción. En este sentido, como han analizado algunos críticos (Juan-Navarro, 1992; Sharkey, 2001; González,1974), una de las llaves para introducirnos en la complejidad de esta obra de Cortázar es el personaje de Morelli, figura central del segundo libro,[9] quien plantea la distinción entre los lectores-hembra –los cuales se conforman con una primera impresión de la obra– en contraste con el lector-activo o cómplice que –como el protagónico Horacio Oliveira– dialoga y cuestiona las convicciones de Morelli sobre la literatura. En la conversación directa o diferida sobre el papel de lector como otra instancia creadora del discurso, adicionalmente Morelli y Oliveira instalan una serie de espejos en el interior de la novela, donde se refleja el

9 Según el Tablero de dirección, y como es sabido, *Rayuela,* conforme explica Cortázar (2003), "es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades siguientes:

El primer libro se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de la que sigue.

El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego el orden que se indica al pie de cada capítulo" (p. 9), para lo cual enumera el orden no lineal en el que habrán de leerse los segmentos.

sistema compositivo de la propia obra, en un cuestionamiento permanente de la forma, a partir del cual –simultáneamente– se va regenerando su estructura como ocurre con un organismo vivo.[10]

Si volvemos a la confluencia entre la música y las matemáticas como elementos medulares del género pitagórico, es posible apreciar una coincidencia entre las alusiones de Steiner y las intuiciones estéticas de Cortázar en relación con la producción del tiempo narrativo. Ciertamente, una exploración similar a la de *Rayuela,* es visible en *El perseguidor,* donde –como analiza José María Pozuelo Yvancos (1989)– la *experimentación subjetiva del tiempo* actúa "como formidable figura alegórica de la metafísica en que se resuelve el orden artístico: irracional, ininteligible e inexplicable fuera del momento de unicidad fatal de la ejecución musical, explícita vivencia del *otro lado* de la existencia, de un lugar sin sitio, de un tiempo sin antes ni después" (p. 176).

Al reflexionar alrededor de dicha comprensión del tiempo narrativo, podemos observar cómo, en *El perseguidor,* los nexos con el jazz y la música contemporánea se integran a la composición dialógica (Velasco, 2020), volviéndose un espacio de pruebas musicales para *Rayuela.* Por ello, el tratamiento del tiempo y sus cadencias deja ver –incluso– un modelo de escritura en miniatura respecto a las preocupaciones sostenidas en la posterior novela del autor, a grado tal que dicha *nouvelle* ha sido denominada la *rayuelita* (Herráez, 2011). Tal vez debido a esto, en ambas obras, como en otras de Cortázar, la música es –según sus palabras– una presencia continua (Serrano, 1976), en gran medida gracias a la cons-

10 Sobre lo anterior, Santiago Juan-Navarro (1992) apunta: "*Rayuela* propone un concepto lúdico del arte y la literatura en el que es indispensable la participación del lector. El impulso dialógico invade todos los niveles del texto. El fondo y la forma se reflejan mutuamente a través de la búsqueda que comparten los personajes, el lector y la novela misma. Oliveira y Morelli devienen ejemplos de perseguidores, Faustos contemporáneos a la caza del absoluto. La angustia existencial del primero se corresponde con la lucha que Morelli entabla con las palabras y las convenciones literarias. La búsqueda de ambos (Oliveira, personaje, y Morelli, autor) es, en último término, la misma del lector: búsqueda ontológica de una nueva dimensión de la realidad, 'deslumbrante explosión hacia la luz'" (p. 236).

titución del tiempo como parte del significado del texto, en tanto aspecto primordial en la ficcionalización sobre la realidad que viven los personajes (Pozuelo, 1989), al arraigarse en los sinsentidos lógicos, en los hallazgos inesperados.

No es casual que en el jazz, ese periodo que va de la aparición de *El perseguidor* a *Rayuela* haya estado marcado por la aparición del *be bop* y las averiguaciones musicales de Charlie Parker, Miles Davis, Duke Ellington, Billie Holiday, Thelonious Monk, Dizzy Gillespie, Dave Brubeck, Charles Mingus y Ornette Coleman, entre otros artistas que, hacia finales de los cincuenta y principios de los sesenta del siglo XX, llevaron los ritmos provenientes de las grandes bandas hacia un relato íntimo que se abandonaba al sonoro fluir de esa máquina musical, en cuya modulación afectiva gime la angustia de una época determinada por la disolución de las certezas.

Como Steiner, Cortázar estaba convencido de que emular el sentido composicional de la música podía transformar las maneras del lenguaje. De hecho, respecto a este asunto, en una entrevista nuestro autor mencionó: "Mi trabajo de escritor se da de una manera en donde hay una especie de ritmo, que no tiene nada que ver con la rima y con aliteraciones; es una especie de latido, de *swing* –como dicen los hombres del jazz–, una especie de ritmo que si no está en lo que yo hago es para mí la prueba de que no sirve y hay que tirarlo, y volver hasta finalmente conseguirlo" (Serrano, 1976).

En esta forma de escritura, el contrapunto se vuelve el eje sobre el cual se sostiene la fuga de temas que giran como si fuesen anillos semánticos consecutivos de un *leitmotiv*. De esta manera, Cortázar pone en vilo las convenciones estilísticas de la novela y apela también a un orden matemático. Así, a partir de la experimentación subjetiva del tiempo,[11]

11 A partir de su revisión, Pozuelo Yvancos (1989) considera que "Julio Cortázar ha creado en *El perseguidor* una poética o mejor aún, la base inicial de una poética […] y ello en dos sentidos: en primer sentido en tanto Johnny es creador de música, artista. Es el sentido más evidente y tópico: personaje incomprendido, aislado, con rasgos de neurosis, desordenadas oscilaciones de su ritmo vital y aun en el artístico, etc. Pero

Rayuela se aventura en la idea de atrapar el origen musical del universo, conforme lo pensaba Pitágoras.

ENSAMBLE: LA NOVELA DE NOUVELLES

El jazz y la novela corta comparten varias cualidades estéticas. En ambas manifestaciones es indispensable que se presente una transformación, aunque sea casi imperceptible. Las dos expresiones se fundan en el concepto de proceso y carecen de un cierre convencional, pues la evadida conclusión pende en el aire de lo no dicho, del silencio y de los secretos que este guarda (Velasco, 2020). Tal concepción de la literatura puede rastrearse a su vez en las ideas de Morelli, quien –en el capítulo 66 de *Rayuela*– afirma el carácter fragmentario de esa obra suya en la que parecen refractarse las características de la novela de Cortázar (2013), donde el personaje de Morelli define su propio quehacer como escritor en tanto "compilador de almanaque literario" (p. 396), encadenando a esta figura el vínculo con el paso del tiempo y el carácter fragmentario de la obra:

> Le gustaría *dibujar* ciertas ideas, pero es incapaz de hacerlo. Los diseños que aparecen al margen de sus notas son pésimos. Repetición obsesiva de una espiral temblorosa, con un ritmo semejante a las que adornan la *stupa* de Sanchi.
>
> Proyecta uno de los muchos finales de su libro inconcluso, y deja una maqueta. La página contiene una sola frase: "En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay". La frase se repite a lo largo de toda la

---

creo que por debajo de este late un sentido de Poética menos obvio: el esfuerzo por marcar J. Cortázar la subversión de la *racionalidad* cuya mejor expresión es el tiempo verbal. La sucesión y orden cronológicos: ayer, hoy, mañana, todo el andamiaje sofisticado de medidas (segundos, minutos, horas, días, semanas, meses, mediodía, tarde, noche, etc.) son el soporte más conspicuo de la racionalidad, de nuestra inteligibilidad para el *orden causal* que siempre se ha expresado temporalmente. Causalidad y temporalidad discurren juntas y se explican recíprocamente. J. Cortázar ha construido un cuento, *El perseguidor,* en el que no hay otro centro desde el que medir la búsqueda" (pp. 176-177).

> página, dando la impresión de un muro, de un impedimento. No hay puntos ni comas ni márgenes. De hecho, un muro de palabras ilustrando el sentido de la frase, el choque contra una barrera detrás de la cual no hay nada. Pero hacia abajo y a la derecha, en una de las frases falta la palabra *lo*. Un ojo sensible descubre el hueco entre los ladrillos, la luz que pasa (Cortázar, 2013, p. 396).

Muchas de estas particularidades de la obra de Morelli son rasgos definitorios del género novela corta: repeticiones obsesivas que avanzan dando vueltas entre sí, la imposibilidad de plantear un cierre, lo visceral en la nada, los vacíos del choque ante lo incomprensible, la construcción de una maqueta como imagen del proceso inconcluso. Probablemente por esta razón, la luz vislumbrada hacia el final de la cita guarda también el sentido estructural de las *nouvelles:* la inclusión de un secreto que habrá de permanecer mudo.

En la sucesión de motivos que caracteriza a la novela corta es fundamental "no sólo la acción sino también la reacción" (Sklovski, 1978, p. 128), pues dicha inercia genera una estructura que delata una existencia doble para cada segmento temático, fractalizando su función a través de las irrupciones y oposiciones que se van proponiendo. Esta estructura también puede apreciarse en el jazz. Tanto esta forma musical como la *nouvelle* se balancean en un plano confesional donde tiene cabida la incorporación de otras voces que respaldan el sentido narrativo, mediante la función del *ritornello,* recurso musical que emula la relatividad del hombre exiliado de su centro ontológico y, haciendo suyos los postulados de Albert Einstein sobre la elasticidad del espacio-tiempo, al trasladarse a la literatura, provoca una reelaboración consecutiva y simultánea de los diferentes planos del discurso. De esta manera, el *ritornello*[12] favorece

12 Al respecto, Deleuze y Guattari (2004) apuntan: "… ya no nos encontramos en la situación simple de un ritmo que estaría asociado a un personaje, a un sujeto o a un impulso: ahora el propio ritmo es todo el personaje, y que, como tal, puede permanecer constante, pero también aumentar o disminuir, por adición o sustracción de sonidos, de duraciones siempre crecientes y decrecientes, por amplificación o elimi-

"la concreción de tonalidades acumulativas sobre una misma base melódica –utilizada por el jazz y por la música contemporánea– para fortalecer la armonía disonante e insertar el timbre de la incertidumbre en el movimiento de personajes rítmicos y pasajes armónicos" (Velasco, 2020, p. 97).[13]

Con base en esta forma de composición, en la obra de Cortázar el ritmo adquiere una relevancia protagónica y se encuentra unido a la manera que posee el escritor argentino de concebir el tiempo narrativo. Lo anterior ya podía observarse en *El perseguidor,* donde nuestro autor "ha construido la continua *fuga,* el ir hacia adelante, la persecución de un centro que simplemente no está en la materia" (Pozuelo, 1989, p. 177), abriendo de este modo dos líneas semánticas: "el discurso sobre el *no tiempo,* con la irracionalidad de la percepción subjetiva que el músico

---

nación que hacen morir o resucitar, aparecer y desaparecer. De igual modo, el paisaje melódico ya no es una melodía asociada a un paisaje, la propia melodía crea un paisaje sonoro y toma en contrapunto todas las relaciones con un paisaje virtual" (p. 324).

13 Aquí es importante tomar en consideración el planteamiento de Jacques Rancière (2009) sobre cómo "la música muda se convierte en música locuaz, en un estruendo de sonidos desnudos que no dice nada, no explica nada y se hace pasar con mayor razón aún por el poema originario de la comunidad" (p. 173). Desde esta perspectiva, el "privilegio de la música queda rápidamente impugnado, entonces. La espiritualización musical del mundo deberá hacerse, 'pese a todo, según el juego de la palabra'. A la 'intelectual' palabra le corresponde la tarea 'musical' de transformar el espectáculo de las cosas en noción pura. Pero esa exigencia no hace más que radicalizar el problema. Es posible imaginar, sin duda alguna, las equivalencias poéticas de los procedimientos de la 'significancia' musical: la movilización de las palabras por sus desigualdades, el equilibrio de los motivos, los acordes agrupados en torno a la línea melódica, la diferencia de los *tempi* y de las intensidades, la alternancia de los estallidos triunfales y los repliegues sombríos. Pero la intelectual palabra que se oponía a la 'caída de los sonidos puros' se ve entonces identificada con la pura materialidad de un instrumento, el marfil inerte del teclado: la música es 'el más allá mágicamente producido por ciertas disposiciones de la palabra en las que esta sólo permanece en su estado de medio de comunicación material con el lector, como las teclas del piano'. El instrumento intelectual de la palabra sólo recobra sus derechos sobre la música a costa de imitar su mutismo. Y la música sólo cede a la palabra el papel de 'instrumento' de la idea para convertirse en el modo mismo de aparición de la idea y, en resumidas cuentas, en el nombre mismo de la idea. El final del 'juego propio de la palabra' es que 'musicalmente se eleve' la noción pura de flor, diferente de todos los cálices conocidos. Y del privilegio afirmado de la 'intelectual palabra en su apogeo', lo que debe resultar, 'en cuanto conjunto de las relaciones existente en todo'. Se denomina simplemente 'la Música'" (Rancière, 2009, pp. 173-174).

experimenta, y el discurso sobre la huida, la persecución y búsqueda, la constante y angustiosa proyección hacia adelante que experimenta el héroe" (Pozuelo, 1989, p. 177).

La concepción del tiempo en esta novela corta, al transitar al espacio amplio de *Rayuela,* se organiza por fragmentos, esa fracción que, según Rancière (2009), manifiesta una teleología de la continuidad, pues yace "entre una poesía inmanente del mundo y una poesía extraída de la subjetividad" (p. 80). Con base en la idea de Novalis en torno a que "toda ceniza es un polen", el filósofo francés abarca simultáneamente el volumen inacabado y destotalizado del fragmento, instancia a partir de la cual "toda cosa fijada vuelve a introducirse en el movimiento de las metamorfosis. Desde un punto de vista filosófico, es la figura finita de un proceso infinito; desde un punto de vista poético, es la nueva unidad expresiva que reemplaza a las unidades narrativas y discursivas de la representación" (Rancière, 2009, p. 80). De hecho, Rancière (2009) considera que el fragmento, en tanto unidad expresiva, concentra la parte invisible que se ha vuelto sensible, pues conjuga al sujeto con el artista en la individualidad de la obra; abarca lo imposible, va en contra del orden antiguo de la totalidad y funda una poética, en la cual el fragmento "es símbolo: trozo cualquiera y microcosmos de un mundo. Es libre fabricación de la imaginación y es forma viva transportada en el movimiento de las formas de la vida […] Y si la literatura proviene de allí, es por la escisión de lo que pretendía reunir" (pp. 82-83).

En la complejidad del fragmento es posible apreciar algunas coincidencias con la función que este aparato conceptual desempeña en el diseño de *Rayuela.* Cortázar es consciente de la efectividad de perfilar su comprensión novelística a través del ensamble de partes vinculadas por un pulso compartido, cuya división programática vuelve flexible la estructura. Cuando alude a la condensación armónica de las obras musicales, en el juicio de Oliveira respecto a que mientras "más frágil y perecedero el armazón, más libertad para hacerlo y deshacerlo" (Cortázar, 2013, p. 352), *Rayuela* exhibe otro punto de conexión con el jazz y

su constitución fractal, a partir de la cual surge el proceso de transformación en el tiempo mismo de producción de la escritura, de la ejecución instrumental o del momento de su actualización por medio de la lectura.[14] Por eso Oliveira esperaba que los libros estuvieran "lo más llenos de espacio libre, y que el aire entrara y saliera y sobre todo que saliera" (Cortázar, 2013, p. 352), para que esos intersticios abiertos a la interpretación funcionaran paralelamente como puentes entre los fragmentos.

La conexión estructural de *Rayuela* con la novela corta fue identificada por Zunilda Gertel (1988) al establecer que la conformación de esta obra se da a través de la integración de figuras. Desde esta perspectiva, el fragmento produce su propia significación textual, ofreciendo simultáneamente "su creación y a la vez el proceso de leer la de-construcción crítica de la obra creada" (Gertel, 1988, p. 287). Para conseguirlo, Cortázar dispone la confección de ventanas-fragmento,[15] que actúan como "sinécdoque del espacio inacabado que prefigura la nostalgia de un signo impreciso y ausente. Mas allá de la transparencia, el vidrio se

---

14 No hay que olvidar, según expresa Rancière (2009), que la "voluntad de identificar la obra con el movimiento cósmico del espíritu es transtornada por la materia ficcional, figurada, verbal, que está llamada a realizarla. El autor lanza sus símbolos hacia el gran mar original de los mitos, pero la obra, por su propia lógica, va en sentido contrario. Retrotrae al juego del lenguaje el haz de símbolos que se encaminaban hacia ese mar original. Los convierte en una serie metafórica, una construcción de imágenes verbales que se opone al lenguaje de la 'vida'. La lógica de obra retrotrae todo símbolo a su valor de tropo. Y obliga a cambiar la interpretación del tropo. Si este ya no es una ilustración del pensamiento, a la manera clásica, tampoco es el modo originario del lenguaje y del pensamiento como lo concebía Vico. 'La tarea del bardo no consistía en transmitir una idea determinada por medio de palabras sino en alinear una serie de sonidos que guardaban cierta relación entre sí, relación a la que se denominaba forma'. El desvío del lenguaje con respecto a sí mismo no radica en su doble fondo, sino en la redistribución de sus elementos. Lo que produce es una forma, una manera insólita de hablar que desplaza los atributos de la significación, retrasa o acelera el movimiento del sentido. Es una secuencia del lenguaje que se da a ver como tal" (p. 198).

15 Sobre esta estructura, Gertel (1988) agrega: "*Rayuela* representa en literatura las preocupaciones del arte vanguardista y, especialmente, del surrealismo. Así como funcionan las ventanas que enmarcan el espacio fragmentado de los objetos en la pintura de Magritte o en el Gran Vidrio de Marcel Duchamp, la experiencia *Rayuela* está también ante la secreta atracción de la gran ventana, ante la contemplación del todo que parece vislumbrarse al otro lado. Pero la ventana funciona, al fin, sólo como fragmento" (p. 287).

opaca y se quiebra, y del otro lado, el último lenguaje aparece inaccesible, inmerso en silencio y vacío" (Gertel, 1988, p. 287).

Una construcción similar al nivel matemático del género pitagórico previsto por Steiner (2003), aparece en la trayectoria geométrica trazada por las figuras en el juego de la rayuela. No obstante, según Gertel, la visión estructural de la obra de Cortázar proviene de la concepción de Henry James (1984) sobre su *nouvelle, The Figure in the Carpet* (1896),[16] donde menciona como clave de lectura la dinámica establecida entre la deconstrucción y la recreación integradora. A partir de esta aproximación, la búsqueda del secreto como elemento ausente no radica en el objeto mismo, "sino en el recorrido del movimiento de este, es decir en el dibujo que forma el hilo desintegrador en la alfombra del texto. Allí reside la verdad oculta y generadora de la escritura" (Gertel, 1988, p. 290).

En *Rayuela,* la forma de la propia novela, conforme analiza Gertel (1988), se va constituyendo a través de la integración sucesiva de micro-*nouvelles,* "alternancias fragmentarias múltiples" (p. 290), episodios que integran la "interrelación de su repetición y diferencia en el sintagma del texto" (p. 290), creando microrrayuelas en las cuales aparecen insertas las instancias que establecen la unidad básica de la obra total: *1)* la búsqueda, *2)* el pasaje, *3)* la experiencia del clímax; dichos momentos reiterados –agregaría yo– aparecen también en las composiciones musicales, específicamente en las del jazz, y Cortázar (1993) ya los había desarrollado en *El perseguidor.*

Como he apuntado a propósito de la relación entre la novela corta y los componentes jazzísticos que convergen en ambas estéticas (Velasco, 2020), la integración por figuras de *Rayuela* permite esbozar una metáfora sobre la actitud del *jazzman* ante el motivo central armónico y el

16 Sobre esto, González (1974) plantea: "Basándose en lo anotado por Morelli, se podrían aislar dos aspectos en la noción de figura en *Rayuela:* 1. el instrumental, cognoscitivo, en el cual la figura opera como término de enlace entre individuos y épocas diferentes; y 2. el ontológico, relacionado con el primero desde la perspectiva que tiene por meta fijar la relación entre el cuerpo y sus propias transformaciones simbólicas" (p. 237).

desarrollo de la idea melódica que se establece cuando la voz principal es transferida a una performática individual emanada de cada uno de los instrumentos ejecutantes de la pieza musical, mediante un ir y venir de pasajes a veces disonantes, los cuales van condensando, con base en sus diferencias, los ritmos que permiten ir hacia el silencio, sin perfilar un cierre definitivo de la obra y acudiendo a un orden circular.[17]

En *Rayuela,* Gertel (1988) rastrea una serie de relatos-*nouvelles* que funcionan como "micro-escrituras, semillas fundacionales en constelación de nuevos signos interpretantes" (p. 294). Así, rescata nuevamente el plano matemático de la obra, divida en su totalidad por series de números que dan consistencia formal al tablero de lectura. Pero lo expansivo de su propuesta radica en el reconocimiento de la factura en espiral de esta novela y su funcionamiento a partir de tres figuras-*nouvelles* básicas:

a) El capítulo 23, titulado por Gertel (1988) como "Concierto de Berthe Trépat" (p. 297), el cual proporciona elementos a mi argumentación, pues la obra de madame Trépat es un pretexto para exponer el lenguaje musical de *Rayuela,* en tanto su obra, como apunta nuestro autor, se caracteriza por la presencia de "construcciones antiestructurales, es de-

---

17 Sobre esto, agrega Gertel (1988): "Entre la etapa inicial y el momento clímax o alcance del objeto, se produce una gradación ascendente que correspondería al recorrido de las casillas de la rayuela hasta el borde del número 10, o sea la casilla última: el cielo, que implica el encuentro y también el fracaso de la experiencia, con el salto abrupto del retorno al punto de partida. El proceso básico del movimiento del signo-unidad de la figura rayuela es el siguiente:

1. Busca *[sic]* provocada por un hecho inusitado que promueve un cambio de situación.
2. Salto a lo otro, realidad diferente a la circundante y en confrontación con ésta.
3. Pasaje en el proceso generador de la figura.
4. Progresión rítmica de la busca *[sic].* Cada pasaje implica el des-equilibrio de un nuevo salto.
5. Reiteración del proceso de disyunción y expansión del movimiento del signo: salto-pasaje-salto.
6. Experiencia clímax, en la penúltima casilla, al borde de la casilla diez. Des-encuentro y pérdida del signo-objeto.
7. Salto de retorno al punto de partida, en abrupta ruptura, con la significación del fracaso de la experiencia.

Simplificando el proceso, pueden señalarse tres momentos básicos: 1) Busca *[sic],* 2) Des-encuentro, 3) Rechazo y retorno. El salto de busca *[sic]* es intento de unión. El salto de retorno resulta en la separación y regresión" (p. 292).

cir, células sonoras autónomas, fruto de la pura inspiración, concatenadas en la intención general de la obra pero totalmente libres de moldes clásicos, dodecafónicos o atonales" (Cortázar, 2013, p. 119), donde "la reacción provocada en el espíritu del artista por el golpe de una puerta al cerrarse violentamente, y los treinta y dos acordes que formaban el primer movimiento eran otras tantas repercusiones de ese golpe en el plano estético" (p. 119).

b) El capítulo 28, aludido como "La muerte de Rocamadour, con participación de los miembros del Club de la Serpiente" (Gertel, 1988, p. 297), también retoma el movimiento musical; no solo cuando Gregorovius piensa en la acústica como una ciencia sorprendente, sino también al enfatizar el peso sonoro y el contrapunto existencial de los golpes que se escuchan en el piso de arriba, de los chijetazos de la lluvia en la ventana, en los rítmicos sonidos del cielo raso que confirman la idea de que todo es absurdo y suenan como representaciones de la angustia.

c) El capítulo 36, referido como "La noche con la *clocharde*. Experiencia clímax de Horacio que conduce al salto-ruptura del final de la primera parte" (Gertel, 1988, p. 297). Ahí, se describe la actitud de creador fusionada en la construcción del espacio-tiempo: "mirar el mundo a través del ojo del culo […] la piedrita tenía que pasar por el ojo del culo, metida a patadas por la punta del zapato y de la Tierra al Cielo las casillas estarían abiertas, el laberinto se desplegaría como una cuerda de reloj rota haciendo saltar en mil pedazos el tiempo" (Cortázar, 2013, p. 236).

En esos tres fragmentos emerge la potencia de la novela corta, en los términos previstos por Henry James, como "a small reflector capable of illuminating of mirroring a great deal of material" (Blackmur, 1984, xxvi); no es fortuito que Cortázar haya construido su juego escritural con segmentos abiertos y concadenados que responden a esta forma, si parte de su experimentación sobre el fluir del tiempo en el interior de la obra narrativa y su consistencia musical tuvo lugar en *El perseguidor*.

La novela corta, dispuesta como fragmento y luego en tanto ensamble, da identidad a *Rayuela*. Más aún, varias cualidades de su estructura

han influido en la propuesta del capítulo 79, donde Morelli perfila una poética de la antinovela que congrega su entendimiento de la literatura:

> Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco). Sin vedarse los grandes efectos del género cuando la situación lo requiera, pero recordando el consejo gidiano, ne jamais profiter de l'elan acquis. Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie.
>
> Una tentativa de este orden parte de una repulsa de la literatura; repulsa parcial puesto que se apoya en la palabra, pero que debe velar en cada operación que emprendan autor y lector. Así, usar la novela como se usa un revólver para defender la paz, cambiando su signo. Tomar de la literatura eso que es puente vivo de hombre a hombre; y que el tratado o el ensayo sólo permite entre especialistas. Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de 'mensaje' (no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama); una narrativa que actúe como coagulante de vivencias, como catalizadora de nociones confusas y mal entendidas, y que incida en primer término en el que la escribe, para lo cual hay que escribirla como antinovela, porque todo orden cerrado dejará sistemáticamente afuera esos anuncios que pueden volvernos mensajeros, acercarnos a nuestros propios límites de los que tan lejos estamos cara a cara.
>
> Extraña autocreación del autor por su obra. Si de ese magma que es el día, la sumersión en la existencia, queremos potenciar valores que anuncien por fin la antropofanía, ¿qué hace ya con el puro entendimiento, con la altiva razón razonante? Desde los eleatas hasta la fecha el pensamiento dialéctico ha tenido tiempo de sobra para darnos sus frutos. Los estamos comiendo, son deliciosos, hierven de radioactividad. Y al final del ban-

> quete, ¿por qué estamos tan tristes, hermanos de mil novecientos cincuenta y pico?" (Cortázar, 2013, pp. 422-423).

En estas ideas que recuerdan la eficacia de la estructura abierta que posee la novela corta pende ese principio de indeterminación que intenta comprender la Maga, ese espacio tan importante para el tipo de ficción que perseguía Morelli en su intento por "hacer de su libro una bola de cristal donde el micro y el macro cosmos se unieran en una visión aniquilante" (Cortázar, 2013, p. 40).

La búsqueda de lo musical, por tanto, se suma a la aspiración morelliana de convocar un lenguaje primitivo, donde la interpretación se abre a la intimidad expresiva de palabras volcadas hacia su capacidad de ser también silencio, resistencia ante la necesidad de huir a cualquier acto conclusivo, donde "la música no es simplemente un arte. Es una idea del arte. No una idea entre otras, sino la idea nueva del arte y de la correspondencia entre las artes en la que se sistematiza la poética antirrepresentativa" (Rancière, 2009, p. 174).

FUGA

Dice Steiner (2003) que "toda novela es, de hecho, un intento de trascender el lenguaje hacia maneras de significación más delicadas y precisas" (p. 46); para ello debe colindar con la luz, la música y el silencio, pues "dan prueba de una presencia trascendente en la fábrica del universo" (Steiner, 2003, p. 56). En esta trayectoria late el género pitagórico que vigoriza la forma expresiva de *Rayuela*. En ella, Cortázar ronda lo indecible, crea remolinos conceptuales con un *swing* muy peculiar, que resuena en su permanente movimiento, que fluye como pauta de un tiempo elástico, de un tiempo que confronta el centro metafísico para abrirlo a la percepción, a la ruptura, a la búsqueda de una poética de la creación. Morelli se pregunta:

> ¿Por qué escribo esto? No tengo ideas claras, ni siquiera tengo ideas. Hay jirones, impulsos, bloques, y todo busca una forma, entonces entra en juego el ritmo y yo escribo dentro de ese ritmo, escribo por él, movido por él y no por eso que llaman el pensamiento y que hace la prosa, literaria u otra. Hay primero una situación confusa, que sólo puede definirse en la palabra; de esa penumbra parto, y si lo que quiero decir (si lo que quiere *decirse*) tiene suficiente fuerza, inmediatamente se inicia el *swing*, un balanceo rítmico que me saca a la superficie, lo ilumina todo, conjuga esa materia confusa y el que la padece en una tercera instancia clara y como fatal: la frase, el párrafo, la página, el capítulo, el libro. Ese balanceo, ese *swing* en que se va informando la materia confusa, es para mí la única certidumbre de su necesidad, porque apenas cesa comprendo que no tengo ya nada que decir. Y también es la única recompensa de mi trabajo: sentir que lo que he escrito es como un lomo de gato bajo la caricia, con chispas y un arquearse cadencioso. Así, por la escritura bajo al volcán, me acerco a las Madres, me conecto con el Centro –sea lo que sea. Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose; tarea de pobre shamán blanco con calzoncillos de nylon (Cortázar, 2013, p. 428).

Para Cortázar, escribir es ofrecer comprensiones infinitas para los azarosos malabares del universo. Por eso, su cosmos vibra en una escala musical. En *Rayuela,* como en *El perseguidor,* el jazz delinea la forma. En ambas, los sonidos se despliegan para reforzar el sentido de palabras rebasadas por su significado, especialmente en tiempos convulsos, cuando es indispensable hallar resguardo en el silencio.

Al retomar los principios formales de la música en su comprensión novelística, este autor de convergencias múltiples confronta lo eterno, lo metafísico, lo ya dado, desde la oblicuidad del fragmento, esa figura reiterada en *Rayuela* que adquiere los mecanismos de la novela corta para radiar su epicentro y llevar sus planos hasta el terremoto ficcional de la antinovela propuesta por Morelli.

En la composición pitagórica de *Rayuela,* en el *swing* de las novelas cortas que la ensamblan, aparecen huellas descifrables en torno al proceso de escritura de Cortázar. Así, las reflexiones de los habitantes de esta novela nos dan pistas para continuar el juego iniciático de nuestro autor, para volvernos –como sus protagonistas– eternos perseguidores de la idea, del concepto, de los sueños imposibles, de la lúdica práctica de la escritura; para reinventar, junto a nuestro creador, la condición cíclope que –en medio de la comprensión subjetiva del tiempo– nos permite introducir el ojo entre el hueco de sus ladrillos, en la luz que pasa sobre los márgenes de la novela, para convertir el encuentro entre el autor y su lector cómplice en ese intenso fluir de confluencias siempre inconclusas que es el ejercicio de la crítica.

REFERENCIAS

Blackmur, R. (1984). Introduction. En H. James, *The Art of the Novel. Critical Prefaces* (pp. vii-xxxix). Charles Scribner's Sons.

Cortázar, J. (1993). *El perseguidor.* Alianza.

_____ (2013). *Rayuela*. Alfaguara.

Deleuze, G., Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. de José Vázquez Pérez, Pre-Textos.

Gertel, Z. (1988). *Rayuela*, la figura y su lectura. *Hispanic Review*, 56(3), 287-305.

González, E. G. (1974). Cortázar: Figuras y Límites. *mln Hispanic Issue*, 89(2), 232-249.

Herráez, M. (2011). *Julio Cortázar. Una biografía revisada*. Editorial Alrevés.

James, H. (1984). *The Art of the Novel. Critical Prefaces.* Charles Scribner's Sons.

Juan-Navarro, S. (1992). Un tal Morelli: teoría y práctica de la lectura en *Rayuela*, de Julio Cortázar. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 16(2), 235-252.

Pozuelo Yvancos, J. (1989). Tiempo del relato y representación subjetiva. (Un problema teórico y unos cuentos de J. Cortázar). En Varios Autores, *Le*

Temps Du Récit. (Annexes Aux Mélanges de la Casa de Velázquez. Rencontres) (pp. 169-184). Aux Amateurs de Livres International.

Rancière, J. (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Trad. de Cecilia González. Eterna Cadencia.

Serrano Soler, J. (1977, marzo). *A fondo. Julio Cortázar.* rtve.es. https://www.rtve.es/play/videos/a-fondo/julio-cortazar/1051583/

Sharkey, E. J. (2001). *Rayuela's* Confused Hermeneutics. *Hispanic Review*, 69(4), 423-442.

Shklovski, V. (1978). La construcción de la *nouvelle* y de la novela. En T. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 127-146). Siglo Veintiuno.

Steiner, G. (2003). *Lenguaje y silencio*. Gedisa.

Velasco, R. (2020). *La novela corta en conflicto. Cinco ensayos alrededor de la incertidumbre*. Universidad Veracruzana.

II. *PUZZLES* LITERARIOS

LA DESCRIPCIÓN "DESATADA" EN *ANTAGONÍA* DE LUIS GOYTISOLO

Antonio Candeloro
Universidad Católica San Antonio
de Murcia, España

¿QUÉ ES UNA DESCRIPCIÓN? UNA DEFINICIÓN PROBLEMÁTICA

¿Qué es una "descripción"? ¿Qué se entiende por "descripción" cuando nos referimos al género novelístico? ¿Cómo las descripciones determinan la estructura, el lenguaje, el estilo, el *tempo* de una novela y, a la vez, la recepción de los significados implícitos en un universo de ficción? El objetivo de este estudio es intentar dar una respuesta a estos nudos complejos que atañen tanto a la narratología como a la estética de la recepción y a la teoría de la literatura. El intento lo llevaremos a cabo estudiando algunas descripciones particularmente emblemáticas de *Antagonía,* una tetralogía que vio la luz entre 1973 y 1981 de forma accidentada y que es, al mismo tiempo, obra cumbre de Luis Goytisolo (2016), además de obra clave para entender la literatura española del siglo veinte.

Empezaremos por la definición de la palabra "descripción"; continuaremos analizando algunas descripciones representativas de la obra en relación con nuestra propuesta o hipótesis interpretativa; y, finalmente, concluiremos subrayando cómo, en el universo narrativo de *Antagonía,* lejos de "ralentizar" la narración de los hechos, de importunar al lector o de ser mero elemento "decorativo", las descripciones "desatadas" que Luis Goytisolo crea a partir del mundo ficticio de su obra sirven para permitir tanto la narración como la visualización y la reflexión que se enmarcan dentro de ese mismo mundo ficticio. La descripción se con-

vierte, de hecho, en el espacio textual privilegiado y en una especie de *mise en abyme* en la que ampliar las múltiples narraciones internas de *Antagonía,* además de fomentar ese constante ejercicio hermenéutico sobre el acto de la escritura, de la lectura y de la reflexión, constituye el meollo de toda la estructura de la tetralogía.

Según el *Diccionario de Autoridades* (1732), por "descripción" se entiende: "Delineación, figura o dibuxo de alguna cosa por todas sus partes. Viene del Latino *Descriptio,* que significa esto mismo". Cabría subrayar el elemento visual implícito en esta primera definición: una "descripción" sirve para delimitar y delinear la imagen visual de algo en todos sus rasgos identificadores (forma, color, tamaño y significado, si nos referimos a un objeto o a un lugar; rostro, cuerpo, vestimenta, gestualidad y rasgos psicológicos que se puedan decir de los mismos, si nos referimos a una persona). La segunda parte de la definición pasa del ámbito estético al plano literario y (casi proto-) narratológico: "Vale tambien *narración, discurso, representación con palabras,* de alguna cosa, menudamente, y con todas sus circunstáncias y partes" *(Diccionario de Autoridades,* 1732) (las cursivas son mías). Lo llamativo de esta segunda definición atañe a la comparación entre el acto de dibujar o de delimitar algo o a alguien en todos sus detalles y los conceptos de "narración", "discurso" y "representación con palabras". En este sentido, "descripción" empieza a adquirir los matices de lo que significa "écfrasis" desde el punto de vista retórico. Según el *Diccionario de la Lengua Española* (2020), por écfrasis debemos entender, primero, "Descripción precisa y detallada de un objeto artístico" y, seguidamente (y en un sentido más amplio), "Figura consistente en la *descripción minuciosa* de algo" (las cursivas son mías). Veremos de qué forma Luis Goytisolo desbarata tanto la definición de écfrasis como la de descripción.[1]

1 Sobre el concepto de "écfrasis" la bibliografía es extensa; para un acercamiento, véanse los fundamentales Riffaterre (2000), Monegal (2000) y Cometa (2012). Sobre las dificultades teóricas inherentes al concepto de "descripción", véanse Hamon (1983, 1991, 1997) y Bal (1987, 2002, 2021), donde la así denominada "descriptología" se aplica a ejemplos clásicos de Émile Zola, Gustave Flaubert y Marcel Proust. Segre (2003), por

Basta, de momento, subrayar cómo, tanto una definición como la otra, presentan el afán de comprender y de comprehender en quien las define tanto en el ámbito retórico como en el literario, por un lado, y tanto en el artístico como en el plástico, por el otro. Podemos afirmar que ya desde Quintiliano y Cicerón la definición de "descripción" está en busca de un cauce que valga para siempre y para todos los ámbitos de aplicación.[2] En cambio, y como veremos en seguida, la literatura se configura como el ámbito ideal para la puesta en duda, la crítica y la reformulación del mismo concepto, según la poética que guía al escritor a la hora de utilizar la descripción, sobre todo a partir de la revolución formal que llevan a cabo algunos novelistas del XIX y del XX. Si, como afirma Mieke Bal (2021), una novela se puede concebir "como todo lo que crece y se extrae del significado paradójico del 'de' de la de-scripción: 'escribir sobre', des-escribir" (p. 90), entonces, podemos considerar *Antagonía* como ejemplo clarividente de novela que, a partir de los cuatro mundos ficticios que le ofrece al lector, convierte la descripción en la herramienta privilegiada para "des-escribir" o "escribir sobre" los cuatro ejes que regulan su estructura: el acto de rememorar el pasado en *Recuento;* el acto de escribir en *Los verdes de mayo hasta el mar;* el acto de leer en *La cólera de Aquiles;* y el acto de reflexionar sobre el pasado, la escritura y la lectura en *Teoría del conocimiento*, verdadero *summum* del universo ficticio de todo el ciclo.[3]

---

su parte, analiza las relaciones entre literatura y arte y entre descripción literaria y écfrasis pictórica.

2 Sobre la historia del término y su desarrollo a lo largo del tiempo, desde los clásicos hasta la tratadística medieval y la ensayística moderna y contemporánea, véanse Pellini (1998) y Tanganelli (2001).

3 En esta última entrega es donde el protagonista principal, o focalizador primordial en términos narratológicos, Raúl Ferrer Gaminde, nos ofrece el fruto de su rememoración del pasado (narrativizado en *Recuento),* esto es, la obra narrativa completada a lo largo de los años (y titulada *Teoría del conocimiento),* tras haber atravesado el doble "viacrucis" del esfuerzo creativo que constituye el conjunto de notas, reflexiones, retales de diálogos y descripciones de *Los verdes de mayo hasta el mar* y la visión y consecuente narrativización externa y sesgada por parte de su prima Matilde Moret en *La cólera de Aquiles,* misma que se complica cuando, a partir del cap. IV y hasta el cap. VI, la narradora le ofrece al lector *El Edicto de Milán,* novela que Matilde

Es lo que se verá en seguida, estudiando las descripciones "desatadas", esto es, totalmente libres de ataduras retóricas ligadas al *decorum* o a la armonía de las partes con el todo y entre sí, que Luis Goytisolo va elaborando con espíritu decidido y hasta furiosamente creativo a lo largo de las cuatro partes que configuran el ciclo de su obra magna. Veremos cómo en los casos citados la descripción no se traduce ni en el acto de describir algo de forma detallada y exacta, ni en el de describir una obra de arte (real o inventada que esta sea), ni siquiera en el de trazar las líneas, los contornos o el dibujo, lo más objetivos y concretos posibles de un lugar, de un objeto o de un personaje, sino todo lo contrario: ver, en el acto de crear y re-crear las imágenes que están en la base de la visión del mundo del autor y de la de los múltiples narradores de *Antagonía,* un mundo donde el cambio o la metamorfosis constante de la realidad encuadrada (narrativizada, rememorada y constantemente analizada) es la esencia de la estructura misma de la obra. Por ese motivo se puede afirmar que se trata no solo de la obra cumbre de Luis Goytisolo, sino también de una novela fundamental para entender la literatura española moderna y contemporánea ya que, a lo largo de estos años, ha implicado e, incluso, favorecido lo que Carlos Javier García define acertadamente como "un horizonte cambiante de expectativas" (Goytisolo, 2016, p. 21), y, dentro de este contexto, de una obra ideal para estudiar cómo ha ido cambiando el concepto de descripción dentro de esa misma literatura. Veremos en seguida cómo, en *Antagonía,* la descripción se configura a menudo como écfrasis de cuadros famosos y realmente existentes; sin embargo, comprobaremos también cómo Luis Goytisolo no le ofrece nunca al lector una descripción fiel o fidedigna de las pinturas evocadas a lo largo de la tetralogía. Como en el resto del corpus de la obra, de hecho, cita algunas obras fundamentales de la historia del arte para des-

---

escribió en su juventud (y publica con el pseudónimo masculino de Claudio Mendoza) sobre su relación con Raúl, del que está secretamente enamorada. Sobre *Los verdes de mayo hasta el mar* véase Palomo Alepuz (2016); sobre los diferentes "autores" y narradores de *Antagonía* véase Thion Soriano-Mollá (2016).

montarlas y convertir la "écfrasis" en un enésimo ejemplo de lo que más arriba defino como descripciones "desatadas". Lejos de pretender crear una taxonomía exhaustiva y consciente de los problemas teóricos que implica analizar el concepto de descripción, propondré estudiar *Antagonía* a partir de estas tres categorías: *a)* la descripción "cinematográfica"; *b)* la descripción "pictórica"; y *c)* la descripción "filosófica".[4]

LAS DESCRIPCIONES "CINEMATOGRÁFICAS"

En *La cólera de Aquiles,* tercera entrega del ciclo de *Antagonía,* la narradora en primera persona del singular, Matilde Moret, nos ofrece la oportunidad de leer *El Edicto de Milán,* una novela que escribió siendo una joven estudiante de Bellas Artes y una típica representante de la burguesía catalana de la que proviene y de la que intenta desvincularse en su exilio en París. La novela en cuestión, cuyo título evoca el evento histórico protagonizado por el Emperador Constantino (cuando, en el 313, se permite la libertad de culto dentro de los confines del Imperio Romano), arranca con la separación forzada y temporal entre Lucía y Luis: ella representaría el trasunto literario de Matilde; Luis, el de Raúl Ferrer Gaminde, primo de Matilde Moret y personaje de cuya vida íntima y familiar el lector conoce ya los detalles fundamentales tras la lectura de *Recuento* y cuyo experimento literario en cuanto escritor en ciernes se

4 Veremos en seguida cómo a las descripciones de Goytisolo les pasa lo mismo que a las de Marcel Proust, tal y como lo asegura Gérard Genette (1989): "La descripción, en Proust, se transforma en narración y el segundo tipo canónico de movimiento –el de la pausa descriptiva– no se da en ella, por la sencilla razón de que la descripción es en ella cualquier cosa menos una pausa del relato" (p. 160). Ha estudiado Candeloro (2012) el mismo fenómeno (y manteniendo cierta "distancia de seguridad" hacia los postulados del estructuralismo genettiano) en el análisis pormenorizado de las descripciones "narrativas" y "argumentativas" de *Diario de 360º* (Goytisolo, 2000). Cabe subrayar que, dentro de su sistema narratológico, Genette (1989) considera la "descripción" siempre como *ancilla narrationis:* "es naturalmente *ancilla narrationis,* esclava siempre necesaria, pero siempre sometida, y nunca emancipada" (p. 280). En el caso de Goytisolo, las descripciones se emancipan constantemente de la narración o se hacen "narración" *in progress* y, a menudo, dan lugar a digresiones de corte reflexivo y metaliterario.

plasma en *Los verdes de mayo hasta el mar.* Tras la escena típica del beso en la estación, la promesa de volver a verse, la preocupación de Lucía por lo que le podría pasar a Luis por culpa de sus actividades de militante antifranquista en perenne contacto con otros representantes del ilegal Partido Comunista, la narración se interrumpe a través de esta descripción "cinematográfica" que arranca con el verbo principal en infinitivo:

> Sentarse sola ante un crisantemo amarillo, pasear sola por el Luxemburgo, por los muelles del Sena, como se puede pasear a lo largo de las aceras, pisando la hojarasca empapada, *mientras* sus compañeros de Bellas Artes se agrupan en torno a otras mesas, *mientras* bromean entre sí, *mientras* quedan para más tarde, *mientras* a todo lo largo de las aceras hay parejas besándose y abrazándose, cuando hasta la llovizna hostil y la animación callejera parecen haberse conjurado para contrastar más aún su soledad, para mejor poner entre paréntesis cuanto en su vida no ha sido una despedida en la estación, *ni* caminar por las aceras solitarias, *ni* sentarse *ante* un crisantemo amarillo, *ante* una silla vacía. Y, una vez allí, libre aún de la clientela habitual de l'Alouette, introducir una moneda en el automático y, lo mismo que si él ocupara la silla vacía, escuchar el disco y empezar enseguida la carta, ahora que él todavía estaba cerca de París y que ella estaba escuchando *Noches de Moscú*, la música de siempre, el disco de él y ella en París (Goytisolo, 2016, p. 965).[5]

Como en una película de la *Nouvelle Vague,* la descripción "cinematográfica" se construye de forma lírica a través de: anáforas (mientras/mientras; ni/ni; ante/ante), aliteraciones (SEntarSE SOla;/paSEar SOla;/por loS mueLLES del SEna;/paSEar;/piSAndo; etc.) e imágenes de fuerte connotación simbólica o metafórica (la "hojarasca empapada"; el "crisantemo amarillo"; o la "silla vacía" que es, al mismo tiempo, metonimia que señala, desde el punto de vista del personaje que mira y experimenta en su

5 A partir de esta cita, las cursivas –cuando no debidamente señalado– son mías.

piel la tristeza o pesadumbre por la reciente despedida, la ausencia presente del sujeto amado). Podemos afirmar que, en esta descripción, y a través del punto de vista de Lucía, Matilde Moret, adoptando la máscara y la voz de un narrador externo en tercera persona del singular, pretende trasladarle al lector las mismas sensaciones y un estado anímico parecido al que está experimentando en ese momento Lucía. Fijémonos, por poner tan solo un par de ejemplos, en el detalle visual, encuadrado como en un *zoom,* del "crisantemo amarillo", o en el detalle acústico de las risas de los demás: sus amigos de Bellas Artes que se sientan en otra mesa o, todavía más explícitamente, la música, *Noches de Moscú,* que se escucha dentro del bar, una canción que, a su vez, describe la postura ideológica de los "jóvenes rebeldes" afines a la política de la contestación de los movimientos estudiantiles antifascistas y antifranquistas. Sin embargo, se trata de una descripción "cinematográfica" demasiado perfecta, demasiado "correcta" para no provocar la siguiente explicación o justificación de Matilde Moret a la hora de releer *El Edicto de Milán,* esto es, el fruto de su propio esfuerzo literario de escritora inédita. Si el primer error que Matilde subraya atañe a un detalle visual ligado al paisaje (la despedida entre Lucía y Luis ocurre por la mañana cuando, en cambio, los trenes que unen a París y Barcelona solían salir de noche), el segundo fallo se explica en los siguientes términos:

> Lucía se entretiene dando vueltas y más vueltas al vaso con un crisantemo que adorna su mesa de l'Alouette, detalle ornamental *totalmente impropio* de un bar de esta clase, donde, a lo sumo, sobre cada mesa, habrá un gran cenicero que anuncie Ricard, Martini, o lo que sea. Pero estos errores lo son sólo en relación a la realidad, no a la obra en sí, y desde un punto de vista literario no cuentan (Goytisolo, 2016, p. 1040).

En este caso, nos encontramos con una "descripción de una descripción" o, lo que es lo mismo, de una "descripción al cuadrado" en la que la misma autora critica su propia escritura en un fallo que considera grave res-

pecto a la representación de la realidad y del todo secundario respecto a la representación literaria de la misma. Es más, si detrás de Matilde Moret, en cuanto autora de *El Edicto de Milán,* vislumbramos o nos esforzamos en entrever la máscara de Luis Goytisolo, en cuanto cervantino autor "padrastro" (que no "padre") del texto de Matilde, será todavía más evidente cómo el mismo Goytisolo aprovecha este paréntesis de reflexión y autocrítica literaria de Matilde Moret para recordarle al lector lo importante que es que, en una mesa de un bar de jóvenes del París de los años sesenta, aparezcan ceniceros de marcas de licores famosos y no crisantemos. Es como si, a través de Matilde Moret, Luis Goytisolo estuviera aludiendo al concepto de "efecto de lo real" analizado por Roland Barthes (1994) tan solo once años antes de la aparición de *La cólera de Aquiles* en *El susurro del lenguaje* en 1968 y desde el punto de vista de la semiótica literaria. Esta "descripción de una descripción" desvela los trucos del escritor a la hora de añadir esos "detalles inútiles" –o "anotaciones insignificantes" (Barthes, 1994, p. 180), según la terminología barthesiana– que, desarrollando una función aparentemente inocua o exclusivamente decorativa, sirven, en cambio, para que el lector se acerque de un modo más directo y crédulo a la representación verosímil de la realidad evocada por la narradora. Estos mismos nudos podemos rastrearlos a lo largo de toda la novela. Pensemos en las escenas altamente eróticas de las primeras experiencias sexuales entre Raúl Ferrer Gaminde y Nuria, su novia en la época del servicio militar:

> A veces se olvidaban del tocadiscos y entonces Nuria tenía que salir en un santiamén, apenas cubierta, a cargarlo otra vez de discos grandes. Bromeaban, jugaban, probaban, y el tiempo se hacía corto probando, comprobando los efectos de levantarle una pierna hasta doblársela sobre las tetas, o de levantarle las dos, estrechándoselas, o de sentarse frente a frente, balanceándose abrazados, o de hacerlo por detrás, a gatas, enlazados como perros, problemas de angulación, de inclinaciones, de aficiones retorcidas, gusto manifiesto por las posturas difíciles. Aquellos juegos y aquellas

> probaturas que de pronto se transformaban en algo diferente, aquella súbita seriedad que borraba sus risas como en una sorda pelea, aquel paso de las cosquillas y los volteos a un apretado y trémulo abrazo mientras, parado otra vez el tocadiscos, de fuera llegaban las voces y las llamadas, los gritos de chiquillos. Un súbito sesgo, el brusco cambio de tono cuando en ella y como a pesar suyo, abandonando todo sarcasmo, se quebraba su desenvoltura y, con expresión dolorida, abatía la cabeza sobre el pelo revuelto, cerrando los ojos al contraído ahogo, a la loca respiración, al creciente espasmo orgullosamente conseguido. Después fumaban, tendidos muy juntos, y ella exponía sus preocupaciones. Se incorporó sobre el codo doblado (Goytisolo, 2016, p. 125).

Además de "cinematográfica", podríamos calificar esta descripción de "poética" o "lírica": quien mira lo hace a la altura de la misma cama en la que Raúl y Nuria se dedican al conocimiento en el sentido bíblico del término. La sinestesia que se activa a través de la banda sonora, esto es, de la música que acompaña los escarceos de los dos amantes, y a través de la evocación de "las voces", "las llamadas", "los gritos de chiquillos" que provienen de la calle, no solo genera un diálogo mudo entre el "dentro" de la alcoba (el mundo íntimo de quienes rinden culto a Eros) y el "afuera" de la calle (los ruidos típicos de la Barcelona de los años cincuenta en los que se desarrolla esta sección de *Recuento),* sino que, en la écfrasis de la metamorfosis de la expresión facial de Nuria, el narrador externo denota y subraya el paso de la música a las risas, de las risas al silencio y del silencio al orgasmo conseguido "con expresión dolorida" a través del clímax eróticamente desarrollado (el pelo "revuelto", la cabeza "abatida", los ojos "cerrados" a causa de –y notemos la adjetivación bimembre que crea una rima interna en el párrafo citado– el "contraído ahogo"/la "loca respiración"/el "creciente espasmo orgullosamente conseguido", donde, en este caso concreto, el narrador crea un verso alejandrino con disposición quiásmica del adjetivo, del adverbio y del participio pasado referidos a "espasmo").

Goytisolo crea en este fragmento una descripción que es, al mismo tiempo, cinematográfica (como si de una película muda se tratara), erótica (por la evocación implícita de la ventana que marca el límite entre el "dentro" y el "afuera" de la habitación, lo que se puede ver y lo que estaría prohibido contemplar) y extremadamente lírica, precisamente por cómo se disponen y se organizan las palabras dentro de las largas oraciones subordinadas *(dispositio* que, como en el caso de la escritura de Marcel Proust en su *Recherche,* aprovecha la *enumeratio* y el *climax* para ampliar ulteriormente los límites de lo que el narrador puede llegar a percibir o a describir).[6] Será solo en la parte final y tras el orgasmo cuando el narrador vuelva a ser cronista "al estilo decimonónico": "Se incorporó sobre el codo doblado", frase escueta en la que la vuelta al uso del pretérito indefinido cierra la acción amorosa y pasional descrita a través del imperfecto de indicativo de tal modo que, cuando al orgasmo de Nuria ya le ha seguido el acto de fumar un cigarrillo junto con Raúl, su vida puede volver a la normalidad y los dos enamorados tendrán que volver a experimentar la rutina de la prosa del mundo.

LAS DESCRIPCIONES "PICTÓRICAS"

No faltan descripciones "cinematográficas" relativas a Barcelona, uno de los personajes "vivos" y, sin duda alguna, protagónicos de *Antagonía,* sobre todo en *Recuento.* Si el capítulo IV de esta parte del ciclo empieza con una especie de "paseo" (o *travelling,* en términos cinematográficos) a lo largo de las Ramblas, el capítulo VI está en gran parte dedicado a múltiples écfrasis que intentan captar la belleza de la Sagrada Familia

6 Teniendo en cuenta que, como bien descubrió Pere Gimferrer (1978), si en el caso de Proust las comparaciones, los símiles y las enumeraciones *ad libitum* sirven para llegar a una síntesis de lo heterogéneo, en el caso de Luis Goytisolo falla precisamente la síntesis o un cierre final unívoco. Estudian este fenómeno Gonzalo Sobejano (1986), poniendo en relación el estilo de Luis Goytisolo con el de Juan Benet y, más recientemente, Carlos Frühbeck Moreno (2023), en relación con la "teoría de la relevancia".

desde diferentes ángulos. Se trata de verdaderos *tours de force* estilísticos en los que Goytisolo asume tanto el papel de "director cinematográfico" como el de "arquitecto", "escultor" y "pintor". De hecho, en los casos citados, la descripción "cinematográfica" tiende a convertirse en "écfrasis" donde la sinestesia ocupa el primer plano. Por razones de espacio, no podré dedicarme más a estas páginas, de las más logradas de toda la novela. Centrémonos en las que podemos calificar de descripciones "pictóricas" *strictu sensu,* esto es, descripciones en las que la pintura y las obras plásticas más emblemáticas de la Historia del Arte de Occidente ocupan un rol central o porque son citadas explícitamente en la narración o porque son aludidas o evocadas de forma implícita a través de la voz del mismo narrador externo y en tercera persona del singular. En este sentido, y como ya se ha anunciado, podemos afirmar que *Antagonía* es una especie de recopilación visual del mejor arte que se ha producido a lo largo de los siglos, con particular énfasis puesto en la pintura de Diego de Velázquez, tal y como anotó en seguida la crítica más atenta de la obra (Wislocka, 1983; DeWeese, 2000; Noyaret, 2016). Iremos viendo qué otras obras pictóricas y escultóricas se citan o se aluden en el desarrollo de la trama de la tetralogía. Antes, cabe subrayar cómo, cada vez que el narrador introduce una "descripción" bajo la forma de "écfrasis", está añadiendo algo que no aporta nada fundamental para la narración y, al mismo tiempo, algo central para la reflexión sobre la misma; o, en los términos de Barthes (1994):

> La singularidad de la descripción (o del "detalle inútil") en el tejido narrativo, su soledad, designa una cuestión de la máxima importancia para el análisis estructural de los relatos. Esta cuestión es la siguiente: todo en el relato es significante, y cuando no, cuando en el sintagma narrativo subsisten ciertas zonas insignificantes, ¿cuál sería, en definitiva, si nos podemos permitir hablar en estos términos, la significación de esta insignificancia? (p. 181).

Esta es la pregunta que nos guiará en este *excursus* entre palabras e imágenes o entre imágenes verbales (las que recrea el narrador a partir de determinados modelos artísticos canónicos o ya canonizados) e imágenes pictóricas (las obras de arte citadas y contextualizadas en su ámbito histórico concreto). ¿Qué significación darles a estas aparentes insignificancias? Empecemos por un ejemplo impactante: en el capítulo VIII de *Recuento* el narrador externo evoca las torturas a las que la policía franquista sometía a los estudiantes y a los opositores al régimen a partir de la exclamación enfática del padre de uno de los amigos de Raúl:

> ¡Cuándo se acabará el martirologio!, dijo el padre de Leo, como en *una pintura del barroco* donde el plano sobrenatural se impone triunfante a los sobrecogidos testigos de su aparición, así, en la pausa meditabunda que siguió a sus palabras, tal implícito y respetuoso homenaje de silencio, se hizo casi palpable la imagen de Obregón colgado por los brazos de una cañería, sus muñecas desolladas, sus pies machacados, su piel punteada por las quemaduras de los cigarros, o la de Marsal esposado a un camastro de hierro que las descargas eléctricas convertían en abismo y alarido, o la del mismo Leo, caído en un corro de golpes, escenas siempre *con un algo de inverosímil,* tal vez por la sórdida familiaridad de las circunstancias ambientales, oficinas que podían ser las de una notaría, tipos que podían ser agentes de seguros, todo muy vulgar y desposeído de la plasticidad y la carga mítica de *un Sebastián asaetado* o de *un Savonarola en la hoguera* (Goytisolo, 2016, pp. 354-355).

La violencia franquista viene aquí comparada con las torturas sufridas por los mártires cristianos y, en particular, a través de la evocación del martirio de San Sebastián, tal y como se nos ha legado visualmente a través de las obras maestras de Botticelli *(San Sebastiano,* 1474), Tiziano *(San Sebastiano,* 1570-72), Tintoretto (1579-1581), pero también Hans Memling *(Martirio de San Sebastián,* 1475), El Greco *(El martirio de San Sebastián,* 1610-1614) y José de Ribera *(San Sebastián,* 1636). Al mismo

tiempo, junto con la figura del mártir cristiano, los opositores a Franco se comparan con Girolamo Savonarola, el fraile dominico italiano que, bajo el mando político de Lorenzo de Médici, denunció la corrupción de cierta parte de la Iglesia católica, pagando con la muerte en la hoguera su actividad predicadora el 23 de mayo de 1498. Si, en este segundo caso, el referente es escultórico y no pictórico (pensemos en las dos estatuas de Savonarola ubicadas en Florencia y en Ferrara en las plazas homónimas y con evidentes parecidos plásticos en cuanto a la elocuencia de la gestualidad arrebatadora del predicador se refiere), sí es parecido el efecto que de esta comparación se subraya: frente a la grandiosidad de la pintura barroca, se subraya la vulgaridad de los lugares y de los ejecutores materiales de las torturas, lo que, en el mismo narrador, provoca "un algo de inverosímil", esto es, una sensación de nota discordante en cuanto a la encarnación del mal denunciado y aquí plásticamente representado, precisamente a causa de la "sórdida familiaridad de las circunstancias ambientales". Como es evidente, no hay en ningún caso una écfrasis propiamente dicha de las pinturas aludidas, sino un solapamiento visual constante entre la belleza implícita de los cuadros y de las esculturas que evocan el destino de San Sebastián y el de Savonarola con la vulgaridad y la fealdad burocrática de quien lleva a cabo las torturas contra los opositores antifranquistas en la Barcelona de las décadas de los cincuenta y los sesenta.

Sin embargo, en otros capítulos de *Recuento,* la pintura puede evocar también la esfera erótica o sexual. Si en el capítulo V Raúl recibe en el cuartel en el que ejerce de militar "una postal de papá con un Velázquez en el anverso, una venus de sinuoso reverso que causó sensación" (Goytisolo, 2016, p. 156), con evidente referencia explícita a la carga erótica de la protagonista femenina de *La Venus del espejo* (1647) del pintor sevillano, en el ya citado capítulo VIII Nuria describirá la escena de una orgía en la casa de unos amigos de Raúl a través de un neologismo que remite directamente a Miguel Ángel y a su obra maestra, la Capilla Sixtina: "Amasijo sixtino de cuerpos entrelazados" (Goytisolo, 2016, p. 465). Este sintagma, lejos de subrayar el carácter místico o teológico de los des-

nudos de la obra del pintor y escultor italiano, remarca por contraste el elemento carnal y erótico de los mismos. En este caso, la descripción erótica de la orgía, donde "la simple desnudez colectiva y promiscua" se presenta "a media luz, a media música, a medio vaso, a medio cigarrillo" (Goytisolo, 2016, p. 465), bien podría interpretarse como parodia hiperbólica e incluso satírica de los personajes que pueblan la Capilla Sixtina, uno de los lugares más iconográficamente impactantes del Vaticano en cuanto cuna del cristianismo.

Un fenómeno parecido (representación paródica de un cuadro famoso y amplificación hiperbólica de los efectos visuales que el cuadro puede transmitirle al espectador) es el que aparece en el capítulo II de *Los verdes de mayo hasta el mar.* Mientras que Rosa Durán, amiga de Nuria y Raúl, espera a que su amigo común Xavier termine de vomitar dentro del lavabo de una discoteca, el narrador compara a uno de los jóvenes allí presentes con "uno de esos niños que aparecen en las composiciones de Brueghel" (Goytisolo, 2016, p. 721). Como nos informa la nota al pie de Carlos Javier García de esa misma página, aquí Goytisolo podría estar aludiendo al cuadro titulado *Juegos de niños* (1560), obra enigmática de Pieter Brueghel el Viejo, en la que, junto a un considerable número de juegos infantiles (hacer el pino, saltar a la comba, jugar a la gallina ciega, volar sobre una escoba, etc.), también se representa a niños haciendo pis o tocando heces con palos. Si el cuadro citado de Brueghel puede ser interpretado igualmente como una crítica a la falsa seriedad que los adultos atribuyen a sus empleos y actividades (todos los niños del cuadro aparecen con la expresión de la cara seria y sesuda), la magmática descripción del acto de vomitar que el narrador describe en relación con Xavier no es el revés paródico de esa representación escatológica y satírica del mundo adulto en la pintura de Brueghel. Es un revés en el que, junto con Brueghel, también es posible encontrar referencias literarias al mito de Prometeo, a Edgar Allan Poe (por el relato titulado *Un descenso al Maelström,* aparecido en 1861) y a *Pinocho* de Collodi (publicado en su versión en libro en 1883), cuando se describe la escena del naufragio del

títere dentro del vientre de la ballena y el narrador de *Antagonía* remata esta misma descripción de los seísmos internos del vientre del joven en los siguientes términos:

> Avalancha de residuos, materiales de desecho entremezclados que, a manera de primera fase de un cataclismo que tiende a generalizarse, pronto será sucedida por nuevos seísmos, hecho tromba y vendaval el desbordamiento, y cráter explosivo y burbujeante *el maelstrom,* lo mismo que una bárbara diarrea erradicadora en su momento *más prometeico* y crítico, erupciones que poco a poco se irán encalmando de un extremo a otro, desde *el vértigo vaginal* de la garganta hasta *los relieves vulvares* de los últimos anillos rectales, dejando por toda huella de lo acontecido el pálido cuerpo liberado, una madrépora de sudor frío sobre la tez verde (Goytisolo, 2016, p. 722).

Si volvemos a leer detenidamente esta descripción, no será difícil entrever, junto con Peter Brueghel el Viejo, la pintura apocalíptica de El Bosco y, en particular, su famoso tríptico *El jardín de las delicias* (1500-1505), sobre todo por lo que a la representación del Infierno (y de las torturas que allí sufrirán los pecadores) se refiere.

Volvamos a Velázquez. Además de *La Venus del espejo,* el pintor sevillano reaparecerá a lo largo de toda la tetralogía, como si de un *leitmotiv* icónico se tratara. En el capítulo VI de *Recuento* Raúl describe a Eloísa, una de las criadas que lo cuidó durante su infancia, en términos comparativos que subrayan "un leve prognatismo" que podría evocar "algo de joven monarca de Velázquez" (Goytisolo, 2016, p. 219). Podemos pensar en el *Retrato del Infante don Carlos* (1626-27) o en *Felipe IV de castaño y plata* (1631-36). La referencia implícita sirve aquí para subrayar cierta fealdad en el aspecto físico de Eloísa y, al mismo tiempo, para citar esos retratos como representaciones visuales concretas de la descripción que lleva a cabo Raúl. Sin embargo, en el capítulo IX (y último) de *Recuento,* el cuadro más famoso de Velázquez, *Las meninas,* se convierte en un

"modelo ideal" a seguir, el epítome visual y simbólico del proyecto literario que Raúl pretende llevar a cabo tras la crisis que sufre tras su paso por la cárcel y la inminente ruptura con Nuria: "Aquella caótica recopilación de reflexiones, núcleos argumentales, descripciones, evocaciones, diálogos, etcétera" (Goytisolo, 2016, p. 652) que es su libro *in fieri* adquiere "su cohesión y sentido" en el mismo momento en el que Raúl lo compara con *Las meninas,* esto es, "una de esas pinturas […] donde la clave de la composición se encuentra, de hecho, *fuera del cuadro*" (Goytisolo, 2016, p. 652). Se trata de un aspecto fundamental, desde el punto de vista narrativo y del futuro desarrollo de *Los verdes de mayo hasta el mar*. Si *Recuento* es la historia de la infancia, de la adolescencia y de la juventud de Raúl y *Teoría del conocimiento* es la realización concreta y tangible de su sueño de escribir el libro de su vida, esta primera referencia a Velázquez nos ayudaría a interpretar correctamente el objetivo que tiene Raúl en cuanto escritor. De nuevo, como es fácil comprobar, aquí el narrador no ofrece ninguna écfrasis al uso de *Las meninas,* sino tan solo una reflexión sobre el sentido posible del mismo cuadro y la estructura que determina el juego de las perspectivas internas del mismo. En este caso, el sentido no hay que buscarlo en lo que se ve directamente en *Las meninas,* Velázquez en el propio acto de pintar a la infanta delante de los reyes, sino en el "fuera de cuadro" que le da sentido a todo: el reflejo enigmático de los reyes en el espejo ubicado justo detrás de Velázquez y de la infanta. Lo que parecía cuadro es espejo; además, para poder disfrutar de la mejor perspectiva, el espectador tendrá que ocupar el mismo espacio que dentro del cuadro ocupan los reyes, ponerse literalmente en el lugar de los protagonistas "excluidos" del encuadre e "incluidos" por la acción reflectante del espejo. *Las meninas* se convierte en *exemplum* y en modelo de construcción literaria y artística no por lo que muestra, sino exactamente por lo que no se ve o lo que se puede ver solo mirando detenidamente el cuadro y su estructura con respecto al pintor, a los personajes pintados y a la función de los reyes en cuanto espectadores "ideales" del mismo cuadro. Se trata de un planteamiento

metaliterario y metapictórico que Goytisolo volverá a desarrollar en *Teoría del conocimiento*. En el capítulo V de este último eslabón de *Antagonía* el narrador volverá a reflexionar sobre el sentido de la estructura ternaria compuesta por: *a)* el autor; *b)* el texto; y *c)* el lector, aludiendo al juego de las perspectivas múltiples que implica *Las meninas*, sin nunca citar de forma explícita esta obra, como queda revelado en esta cita:

> Incluir el contexto en el texto, presente el autor no menos que el lector entre los personajes, y como ellos *insertos uno y otro en la trama,* un lector que conoce tanto al autor como lo que éste escribe y que lee *dentro de la obra* lo que luego todo lector leerá *fuera de ella,* similar, en su equiparación virtual al lector real, a *esas imágenes que aparecen reflejadas en el espejo del fondo del cuadro,* contemplando al autor que, en alto el pincel y la paleta, les contempla a su vez desde un segundo término (Goytisolo, 2016, p. 1280).

En cambio, en el capítulo X, *Las meninas* volverá a aparecer junto con *Las hilanderas o la Fábula de Aracne* (1665-1670), precisamente para explicar de forma visual la importancia de la estructura, del juego de las perspectivas móviles y de la coparticipación activa del lector a la hora de reconstruir el sentido de lo que el autor ha pretendido trasladarle a través del texto en términos muy parecidos a los de la descripción arriba citada (de nuevo, una falsa écfrasis o "écfrasis aparente"):

> Y así como en una obra de ficción su sentido último no hay que buscarlo en el texto, ni en su autor, ni en el lector, sino en *la relación que vincula* la obra con uno y otro, relación a través de la cual aquélla cobra vida, se vivifica, a la vez que ilumina la figura del autor lo mismo que la del lector, así, de modo semejante, nuestra relación de conocimiento respecto al ser humano y al mundo en que vive (Goytisolo, 2016, p. 1336).

Se trata de dos párrafos centrales: si en el primero, sin nunca citar a *Las meninas,* el narrador nos invita a estudiar la relación de constante diá-

logo o vinculación entre el "estar dentro" y el "estar fuera" del cuadro, y, por ende, entre el autor que crea y el lector (o espectador) que contribuye con su lectura (o mirada) a dotar de sentido al texto (literario o pictórico), en el segundo el narrador explica la triangulación constante entre "autor", "texto" y "lector" como la única capaz de iluminar tanto al uno como al otro, siendo el "texto" el "espejo" en el que se contemplan ambos. He aquí la verdadera "teoría del conocimiento" que Goytisolo ha ido esbozando ya desde *Recuento:* no puede existir obra de arte verdadera (trátese de un cuadro, de una escultura, de una pieza musical o de una obra literaria) sin la intervención activa del receptor y sin la invitación constante del emisor a participar del desarrollo del mensaje en ebullición que el texto guarda hasta que no encuentre su lector o espectador ideal (hasta que no nos pongamos en la piel de los reyes y nos veamos reflejados en ese espejo que, en un principio, parecía otro cuadro dentro del cuadro). No nos sorprenderá, entonces, ver cómo el narrador adopta la primera persona del singular para involucrar de nuevo directamente tanto al autor como al lector y cita, esta vez sí de forma clara, tanto *Las meninas* como *Las hilanderas:*

> La mejor ilustración del proceso, el mejor ejemplo, como bien ha sido observado, lo tenemos en *Las meninas*. Un ejemplo al que me parece imprescindible añadir ciertas consideraciones relativas a *Las hilanderas*, consideraciones previas que completan y redondean el proceso iniciado en las áreas oscuras del taller, en ese primer término cuyo centro no está constituido por los materiales y útiles del trabajo necesarios para elaborar la trama del tapiz, ni tampoco por las manos que han de elaborarlo, sino por el cuerpo entero de esas mujeres que dan nombre al cuadro, ya que no es con las manos con lo que se teje, sino con el cuerpo entero, y esto es precisamente lo que el cuadro nos hace ver (Goytisolo, 2016, p. 1337).

Esta descripción "pictórica" pone en duda el concepto tradicional de écfrasis para enseñarnos a leer *Las hilanderas* desmontando la trama del ta-

piz que le da el subtítulo a la obra. "Trama", como sabemos, es una de las muchas metáforas textiles que utilizamos a la hora de estudiar los textos literarios de carácter narrativo (Rigotti, 2002). *Las hilanderas*, a través de los tres planos en los que se desarrolla la acción, es una obra "ejemplar" precisamente porque enseña en sentido físico y en el sentido filosófico lo que hay que mirar cuando hablamos de "creación artística": si en el primer plano vemos a las hilanderas, esto es, a las mujeres que materialmente, con todo su cuerpo, tejen el tejido de la futura trama, en el segundo vemos a las mujeres del cuadro en el acto de mirar el mito ovidiano de Ariadna convertido en obra pictórica. La *mise en abyme* es completa y perturbadora si, centrándonos en la espectadora de la derecha, descubrimos cómo ella misma lanza su mirada fuera del cuadro, esto es, hacia ese potencial espectador que está contemplando a su vez el mito de Ariadna hecho pintura.

Podemos incluso afirmar que esa mujer del lado derecho del tapiz encarna el mismo rol que Velázquez le atribuye al espejo en el que se reflejan los reyes: es el elemento visual que permite la dialéctica constante entre estar "dentro" y estar "fuera" del cuadro, siendo esa dialéctica la única capaz de adentrarse en las zonas de sombra, en las "áreas oscuras" de los cuadros citados. He ahí cómo la falsa "écfrasis" se convierte, a su vez, en una especie de descripción "filosófica", una tipología descriptiva muy presente sobre todo en *Teoría del conocimiento,* como veremos en seguida. Se trata de una tipología peculiar de la manera de entender el oficio del escritor que Luis Goytisolo plasma en la parte final del fragmento arriba citado sobre *Las hilanderas:* "Sólo ve aquel que es capaz de verse a sí mismo mirando lo que ve" (Goytisolo, 2016, p. 1337). Quizás sea esta la lección ética más importante que podamos extraer de la estética velazqueña.[7]

---

7 No tengo el espacio suficiente para abordar la enorme carga hermenéutica de la dialéctica entre "dentro" y "fuera" del cuadro (y del texto literario) a partir de *Las lanzas* (también conocido como *La rendición de Breda,* de 1634) sobre todo en relación con *La cólera de Aquiles*, donde Matilde Moret, al igual que Raúl, aprovecha la "ejemplaridad" de Velázquez para detallar lo que según ella es el sentido de la guerra de los sexos (o de la

LAS DESCRIPCIONES "FILOSÓFICAS"

Como ya he adelantado, pasamos a la tercera tipología propuesta, la que podemos calificar de descripción "filosófica". Se trata de descripciones en las que la reflexión se "hace carne", el pensamiento del narrador (a veces monologante) desemboca en imágenes que pueden llegar a perturbar el acto de la lectura por la mezcla constante entre la adopción de un lenguaje altamente abstracto y la modulación de las reflexiones filosóficas a partir de un léxico decididamente físico, carnal y sinestésico, precisamente por su capacidad de estimular y alertar los cinco sentidos del lector. Podríamos proponer muchos ejemplos, pero me limitaré al que quizás se pueda considerar como el más emblemático de toda *Antagonía*.[8] Se trata de una de las descripciones más amplias y perturbadoras de la novela, estructurada en cuatro largos párrafos, engarzados el uno al otro (de nuevo) según un esquema ascendente (climático) hasta un final poético y de raigambre (casi) dantesca:

---

guerra por amor). Si este cuadro, ya citado en una enésima descripción orgiástica en *Los verdes de mayo hasta el mar*, le resulta interesante a la narradora sobre todo porque se puede interpretar como "una metáfora de la vida, sí, y también del amor, aún más concretamente" (Goytisolo, 2016, p. 952). La clave está en la llave que el representante político de la ciudad asediada, Justino de Nassau, le entrega humildemente al capitán de origen genovés Ambrosio Spínola Doria: mejor rendirse ante el enemigo que huir o dejar que el asaltante destruya completamente al asediado. Matilde Moret aplicará una táctica parecida a la hora de gestionar el engaño que sufre por culpa de su novia Camila con el donjuán Roberto. De ahí el aforismo central para la narradora en cuestión: "esa clave, la llave" (Goytisolo, 2016, p. 954). Tampoco puedo ahondar en el análisis del cuadro *Esopo* (1638) que tanta importancia adquiere en *Teoría del conocimiento* en relación con el personaje de El Viejo, quien cierra definitivamente la narración de esta última parte del ciclo con su monólogo en el lecho de muerte. Sobre la dialéctica "dentro" y "fuera" véase también el brillante análisis que Emilio Lledó (2017) le dedica al retrato de Alberto Durero del noble *Hieronimus Holzschuer* (1526) en "El hilo del lienzo". Solo tras haber mirado detenidamente la triangulación espacial y visual entre "pintor", "retratado" y "retrato" podemos vislumbrar el detalle de la forma de la ventana que se refleja en la pupila del sujeto que ocupa el primer plano y que, a su vez, permite el acceso de la luz que ilumina su rostro y su cuerpo. La luz de la ventana ilumina tanto los cristales como la pupila del retratado. A su vez, el espectador puede apreciar el arte de Durero solo fijándose en la perfección del dibujo de la ventana en la pupila del retratado.

8 Y no será casualidad entonces que Luis Goytisolo (2015) cite el mismo fragmento en ese texto híbrido, a mitad de camino entre el diario íntimo, el ensayo, la novela pseudoautobiográfica y el estudio de crítica literaria que es *El sueño de San Luis*.

¿Cuántas veces, de chico, no me había dicho que la explicación final de algo se encuentra siempre *fuera de* ese algo, y cómo aquel que actúa movido por poderes superiores que cree propios, *así* un dios puede ser a su vez una simple criatura de un dios superior a él, cuya existencia desconoce? Aquellas consideraciones que me hice una tarde, al borde de una balsa, mientras algo más allá mis compañeros jugaban a guerras: la posibilidad de que *así como* aquella balsa redonda reflejaba *igual que* una pupila mi figura contra los cielos soleados, mi propia pupila resultase ser, *de modo semejante*, imagen misma del universo; si una célula cualquiera de mi ojo, una simple célula, no contendría realmente esos cielos reflejados, y los planetas, astros y galaxias que esos cielos encerraban en su pálido azul, *así como* los cielos de otras galaxias, incluidas las que, debido a su lejanía, ya ni resultaban visibles o calculables desde ninguno de ellos; *y si* yo, el niño que contemplaba los cielos reflejados en una balsa, *si yo*, y conmigo esos cielos reflejados y sus planetas, astros y galaxias, no constituiríamos sin saberlo una insignificante célula del ojo de un chico inconcebiblemente superior, un chico igual a mí en aquel momento, un chico que, *al igual que* yo, se hallaba contemplando el reflejo de su propia figura contra el cielo soleado en las aguas de una balsa. *Y si, a semejanza del* origen de esa célula, la de mi ojo, la del suyo, ese nacimiento producido por partenogénesis en un momento determinado, *a semejanza de* ese instante primigenio y de su posterior expansión, el final de su existencia no respondería a un pequeño accidente traumático, un accidente casual y sin importancia, esa contusión en un ojo que uno de mis compañeros había producido involuntariamente a otro en el curso del juego, un pelotazo, una pedrada, sin más consecuencia que una breve interrupción del juego y la aplicación, a modo de compresa, de un pañuelo mojado en el agua de la balsa, antes de reemprenderlo con renovadas energías; *y si* este incidente traumático pone fin a la vida de la célula, *a manera de* paréntesis que se cierra, simétrico y contrapuesto al que se abrió en el instante en que la célula se constituyó en entidad autónoma, el trauma propio de lo que se es al irrumpir en lo que no se es, *si* este incidente, *decíamos,* que para el chico que reci-

> bió la pedrada es un trauma insignificante que se salda en algo pronto olvidado, *si* este incidente no significará el cataclismo final de todo un universo, culminación de las miríadas de siglos luz que supone el paulatino enfriamiento de los astros, la pérdida de su rotación, la ruptura del equilibrio que los sostiene, apenas una fracción de segundo para nuestro niño infinitamente más grande, todopoderoso a la vez que inerme respecto al otro niño que se contempla contra los cielos reflejados en la balsa en la medida en que uno y otro se ignoran mutuamente, uno y otro meros elementos consecutivos, a escala infinitamente diferente, de una serie indefinida de niños que se contemplan contra el cielo todavía soleado de la tarde reflejado en una balsa. Tener en cuenta también que no se trata sólo del ojo del niño contusionado por la pedrada, y del niño que, acaso con una malicia que no confiesa, le apuntó certeramente antes de tirar la piedra, *así como* los ojos de ese paseante solitario que desde la carretera contempla las vicisitudes del juego, y hasta los de una pareja que circula en automóvil por esa carretera, mirando sin ver el panorama, sumidos como están en la contemplación del amor que les une, camino de la ciudad tras un día de campo (Goytisolo, 2016, pp. 1275-1276).

Como es evidente, aquí Goytisolo reflexiona sobre el acto de mirar poniendo en relación lo micro con lo macroscópico a partir de la contemplación de la pupila de un niño que contempla el cielo y, al mismo tiempo, del ojo de su compañero contusionado por la pedrada de otro jugador, ambos actos contemplativos realizados partiendo de la superficie líquida de una balsa. La descripción "filosófica" atañe, en este caso, a múltiples aspectos centrales en *Antagonía:* la imposibilidad de contarlo todo, las múltiples perspectivas que se adquieren cuando nos paramos a contemplar algo y a contarlo; la relatividad cuántica, podríamos decir en los términos de la física contemporánea, que impregna toda acción investigadora de la realidad que nos rodea.[9] No

9 Sobre la metáfora del micro y macromundo, véase Rico (2016); sobre la percepción del tiempo en el ámbito de la actual física cuántica, véase Rovelli (2017). Cabe subrayar que una descripción "filosófica" tan "desatada" aparecía ya en el capítulo IV de

es casualidad si esta descripción "filosófica" aparece en el subcapítulo de *Teoría del conocimiento* titulado *El ojo.* Ni será casualidad que aparezca justo después de que el narrador en primera persona del singular vuelva a citar de nuevo el ya analizado cuadro de Velázquez *Las meninas;* en este caso concreto, el narrador se pregunta retóricamente si habrá algo de casualidad en la disposición interna del cuadro: el autor está "integrado" en el mismo cuadro, así como se integra a los reyes y al espectador a través del espejo que aparece en el fondo y en el que se reflejan las sombras de los mismos padres de la infanta (un espejo que, a primera vista, se podría confundir con otro cuadro dentro del cuadro). A través de las comparaciones *ad libitum* que caracterizan su propio estilo (y que subrayamos en cursivas en la cita: "así", "así como", "de modo semejante", "a manera de", etc.), Goytisolo, a través de la voz del narrador monologante, intenta llevar a cabo una síntesis imposible sobre la coexistencia de las múltiples pupilas de los múltiples ojos que miran los potenciales universos múltiples dentro de los cuales nos movemos.[10] Como afirma Boecio (2020) en su *De Consolatione Philosophiae:* "Todo lo conocido es comprendido no de acuerdo con su propia naturaleza, sino de acuerdo con la capacidad de conocer de quien conoce" (p. 180), de tal manera que: "Los sentidos distinguen la forma desde el punto de vista de la materia; la imaginación juzga la forma aislada de la materia; la razón trasciende la imaginación y, haciendo abstracción, inscribe a cada individuo en una especie universal; y la inteligencia se eleva a mayor altura y, dejando atrás lo universal, contempla las formas puras" (p. 180).

Los verdes del mayo hasta el mar (Goytisolo, 2016), a raíz de la búsqueda del tiempo perdido del narrador; en este caso concreto, el personaje está nadando en las aguas del Cabo Creus y la reflexión surge a raíz de un viaje mental y vertiginoso en lo que él mismo define como "el regazo amniótico de la memoria". El agua es el elemento fundamental en el que se sustentan y amplifican de forma hiperbólica ambas descripciones "filosóficas"; sobre las relaciones entre "agua", "imaginación" y "percepción del tiempo" siguen siendo fundamentales las ideas de Bachelard (2003, 2010).

10 Sobre la teoría de los "universos múltiples", véase Rovelli (2021). Sobre el conflicto entre el acto de mirar y el de leer el significado simbólico de los cuadros dentro del cuadro y del espejo en el fondo de *Las meninas* sigue siendo imprescindible Foucault (1968).

La descripción "filosófica" del "ojo" de Goytisolo nos muestra cómo, en el caso de *Antagonía,* es precisamente la imaginación la que, en el lugar de la inteligencia, "se eleva a mayor altura" y capta lo universal de la única forma posible en el ámbito literario: a través de un lenguaje poético en el que una pedrada y el consecuente trauma ocular pueden provocar "el paulatino enfriamiento de los astros, la pérdida de su rotación, la ruptura del equilibrio que los sostiene" (Goytisolo, 2016, p. 1276) (imagen dantesca por apocalíptica, además de desarrollada según la figura retórica del clímax) y, al mismo tiempo, cómo un juego inocente entre niños en una balsa puede permitirle al lector mirar no solo a los protagonistas infantiles de la escena, sino también al "paseante solitario" que los observa y a la pareja de enamorados que, desde dentro de su coche, nada miran porque se encuentran "sumidos" en la "contemplación del amor que los une". Para la poética de Dante Alighieri (2018), basada en la armonía de los astros tal y como la describe Boecio en su tratado, es el amor lo que une tierra y cielo, hombre y Dios, al ser precisamente esa "fuerza" la que "mueve el sol y las demás estrellas" (p. 809).[11] Para la poética de Goytisolo, basada en la constante representación metamórfica del Caos y de la lucha entre polos contrarios, es la mirada, una contusión imprevista por una pedrada en un ojo, una balsa en la que se reflejan unos niños jugando los motivos que dan lugar a una descripción "filosófica" en la

11 Como afirma Boecio (2020): "El amor gobierna tierras y mares e impera en el cielo" (p. 67). Tanto es así que, según su visión de la mecánica celeste: "Si él [el amor] soltara las riendas, todo lo que ahora se ama mutuamente entraría en perpetuo conflicto y en la contienda se destruiría la mecánica que ahora, en esta fiel alianza, anima sus armoniosos movimientos" (p. 67). Está claro que la descripción "filosófica" de Goytisolo busca precisamente la contemplación del "perpetuo conflicto" o del "conflicto antagónico" o cómo del orden cósmico pasamos al Caos en el que el ser humano está inmerso. Sobre la visión del amor del autor, véase Goytisolo (2009): "Lo que caracteriza al amor como sentimiento es la conjunción del impulso sexual que se desencadena en el encuentro amoroso, con todos los matices, variantes y preferencias que se van estableciendo en el curso de tales encuentros, y de los sentimientos y emociones que a partir de esa reiterada fusión de sus cuerpos experimentan él por ella y ella por él, el uno por el otro" (p. 115). En esta visión nada dantesca ni boeciana del amor, Goytisolo (2015) tiende a subrayar también las semejanzas entre el instinto sexual y el impulso creativo en él mismo.

que del micromundo podemos viajar hasta el macromundo de los "universos múltiples".

A MODO DE CONCLUSIÓN: LAS DESCRIPCIONES "DESATADAS" DE LUIS GOYTISOLO ENTRE NARRACIÓN, VISUALIZACIÓN Y REFLEXIÓN

Si, como afirma Julián Marías (1969), la "culminación de una novela, cuando es genial, es esa quasi-creación de un mundo en el cual nos instalamos y podemos imaginariamente vivir" (p. 572),[12] Luis Goytisolo nos ofrece en *Antagonía* un mundo repartido en cuatro niveles, elaborado a lo largo de casi una década y con un común denominador fundamental. La descripción no es ya fuente de realismo, ni de representación verosímil de la realidad que rodea al lector y a los personajes ficticios; no es ya una "pausa" que impone "lentitud" al ritmo narrativo, ni un elemento meramente decorativo o, en términos barthesianos, un "detalle inútil" sino, muy al contrario, una herramienta creativa que está en la base de la escritura, de la estructura y de la poética del autor en relación con las cuatro macropiezas del *puzzle*. Las descripciones "desatadas" de *Antagonía* se convierten en digresiones "cinematográficas", "pictóricas" y "filosóficas", para mirar el mundo (incluyendo algunas obras de arte centrales del canon occidental) desde un nuevo, inédito punto de vista.[13] Al

12 Véanse Marías (1969) y, sobre el concepto de "opera mondo" en relación con la forma novela, Moretti (2022).

13 Tiene razón Mieke Bal (1987) cuando afirma: "La llamada objetividad es, en realidad, una forma de subjetividad cuando el significado de la narración reside en la identificación del lector con la psicología de un personaje; ello sucede cuando se les confiere a los personajes la función de *autentificar* el contenido de la narración. Si la 'verdad', e incluso la probabilidad, ya no es un criterio suficiente para hacer significativa una narración, sólo la motivación podrá sugerir probabilidad, haciendo así creíble el contenido" (p. 136). Sobre cómo "autentificamos" los textos narrativos véase Eco (1994) y, en particular, esta reflexión: "leer es una apuesta. Se apuesta que seremos fieles a las sugerencias de una voz que no nos está diciendo explícitamente qué sugiere" (p. 123). Lo cual se puede aplicar también al aparato visual: leer sería, entonces, "apostar a que seremos fieles a las sugerencias de unos ojos que no nos dicen explícitamente qué es lo que sugieren" o hacia dónde tenemos que mirar para mirar bien algo. Sobre la

lector le es brindada la oportunidad de convertirse en coautor del mundo que el autor va construyendo a lo largo del tiempo y del juego de espejos múltiples que caracterizan las tramas y las subtramas multiestratificadas de *Antagonía*. Como el mismo Goytisolo (1995) afirma en su Discurso de ingreso en la Real Academia: "Si hay imágenes que valen por mil palabras, hay páginas, hay frases, hay palabras que valen un millón de imágenes" (p. 30). Y esto es así sobre todo para aquellos escritores que, como el mismo Goytisolo (1995) en los años setenta y ochenta del pasado siglo, optaron por "Un modo de narrar que, parafraseando a Ezra Pound, se hubiera ajustado a su fórmula secreta: la música, lo más cerca posible de la danza; la poesía, lo más cerca posible de la música; y la novela, lo más cerca posible de la poesía" (p. 28). Es precisamente porque *Antagonía* se acerca tanto a la poesía el motivo por lo que las descripciones "desatadas" que la caracterizan rompen el molde canónico de las mismas, convirtiéndolas en el lugar ideal en el cual narrar, visualizar y reflexionar, además del espacio privilegiado en el que al lector se le brinda la oportunidad de ser coautor y coespectador del texto literario que el autor va forjando delante de sus propios ojos.

REFERENCIAS

Alighieri, D. (2018). *Comedia.* Trad. de J. M. Micó, Acantilado.

Bachelard, G. (2003). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Trad. de I. Vitale, Fondo de Cultura Económica.

——————— (2010). *Dialettica della durata*. Introd. de V. Cicero, trad. de D. Mollica, Bompiani.

---

imposibilidad del ojo humano de ver de verdad los objetos que nos rodean, véase Moresco (2021): "Non c'è alcun rigore nella ricerca della realtà da parte dei nostri occhi, c'è al contrario adattamento, elasticità. […] L'occhio non può cogliere, di nessun oggetto, la realtà, il volume, la totalità" (p. 8), o lo que es (casi) lo mismo: "No hay ningún rigor en la búsqueda de la realidad por parte de nuestros ojos, hay al contrario adaptación, elasticidad […] El ojo no puede captar, de ningún objeto, la realidad, el volumen, la totalidad".

Bal, M. (1987). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Cátedra.

——— (2002). Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione. En F. Moretti (ed.), *Il romanzo. Le forme* (pp. 189-250), Einaudi.

——— (2021). *Figuraciones. Cómo la literatura crea imágenes*. Editum.

Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje*. Paidós.

Boecio (2020). *Consuelo de la filosofía*. Trad. de E. G. Nera, Acantilado.

Candeloro, A. (2012). *Diario de 360º* de Luis Goytisolo: describir, narrar y argumentar a lo largo del tiempo cíclico. *Testi e Linguaggi*, (6), 97-112.

Cometa, M. (2012). *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*. Raffaello Cortina.

DeWeese, P. (2000). *Approximations to Luis Goytisolo's Antagonía*. Peter Lang.

Diccionario de Autoridades (1732). Real Academia Española, vol. iii. https://apps2.rae.es/DA.html

Diccionario de la Lengua Española (2020). Real Academia Española; versión online. https://dle.rae.es/

Eco, U. (1994). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Lumen.

Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Siglo Veintiuno.

Frühbeck Moreno, C. (2023). Símil y alegoría en *Antagonía*, de Luis Goytisolo: un análisis desde la teoría de la relevancia. *Signa*, (32), 353-377.

Genette, G. (1989). *Figuras III*. Lumen.

Gimferrer, P. (1978). Círculos y metamorfosis. En *Radicalidades* (pp. 70-72). Antoni Bosch.

Goytisolo, L. (1995). *El impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea*. Real Academia Española.

——— (2000). *Diario de 360º*. Seix Barral.

——— (2009). *Cosas que pasan*. Siruela.

——— (2015). *El sueño de San Luis*. Anagrama.

——— (2016). *Antagonía*. Ed. de C. J. García, Cátedra.

Hamon, P. (1983). *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Edicial.

——— (1991). *La description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*. Macula.

Hamon, P. (1997). *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*. Pratiche.

Lledó, E. (2017). *Imágenes y palabras*. Taurus.

Marías, J. (1969). La imagen de la vida humana. En *Obras*, vol. v (pp. 533-593). Revista de Occidente.

Monegal, A. (2000). *Literatura y pintura*. Arco.

Moresco, A. (2021). *Stelle in gola*. sem.

Moretti, F. (2022). *Opere mondo*. Einaudi.

Noyaret, N. (2016). *Luis Goytisolo. Antagonía*. Atlande.

Palomo Alepuz, L. (2016). La reflexión metaliteraria en *Los verdes de mayo hasta el mar* de Luis Goytisolo. En D. Thion Soriano-Mollá (ed.), *Lectures d'Antagonía de Luis Goytisolo* (pp. 23-37), Université de Pau et des Pays de l'Adour.

Pellini, P. (1998). *La descrizione*. Laterza.

Rico, F. (2016). *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española*. Destino.

——————— (2002). *Il filo del pensiero. Tessere, scrivere, pensare*. il Mulino.

Riffaterre, M. (2000). La ilusión de écfrasis. En A. Monegal (ed.), *Literatura y pintura* (pp. 161-183), Arco.

Rovelli, C. (2017). *El orden del tiempo*. Anagrama.

——————— (2021). *Helgoland*. Anagrama.

Segre, C. (2003). *La pelle di San Bartolomeo*. Einaudi.

Sobejano, G. (1986). Dos estilos de comparación: Juan Benet y Luis Goytisolo. En K. M. Vernon (ed.), *Juan Benet* (pp. 254-281). Taurus.

Tanganelli, P. (2011). *Retorica e predicazione nel Barocco spagnolo*. Ibis.

Thion Soriano-Mollá, D. (2016). De *Antagonía* y sus autores literarios. En D. Thion Soriano-Mollá (ed.), *Lectures d'Antagonía de Luis Goytisolo* (pp. 38-52). Université de Pau et des Pays de l'Adour.

Wislocka, B. (1983). Velázquez y *Antagonía*. En S. Clotas (ed.), *El cosmos de Antagonía* (pp. 75-88). Anagrama.

INTERTEXTOS APÓCRIFOS EN LA ESCRITURA DE SERGIO PITOL, UNA PANORÁMICA

Riccardo Pace
Universidad Autónoma de
Querétaro, México

Dopo tanta nebbia
a una
a una
si svelano le stelle
Giuseppe Ungaretti

DEL INTERTEXTO Y SU CARNAVALIZACIÓN EN LA OBRA DE PITOL

La revisión de la crítica relativa a la obra de Sergio Pitol (1933-2018) muestra que los especialistas en su producción coinciden en señalar la vocación dialógica que desde siempre, aun con gradaciones, la ha caracterizado.

En ese contexto, se publicaron trabajos que profundizan en la presencia de la intertextualidad en la prosa pitoliana, los cuales aciertan en mostrar el rol que esta asume en los mecanismos de significación irónica, en las subversiones paródicas, en los juegos auto y metaficcionales, en el humor festivo o en las secretas arquitecturas formales que constituyen el sello estético del inolvidable maestro Sergio. García Díaz (2002), por ejemplo, al hablar de las cualidades de la obra de Pitol, menciona "la mezcla de diversos tipos de discurso […] la riqueza de referentes artísticos, las complejas relaciones intertextuales" (p. 20); y De Stefano (2000) describe al autor como un "artesano de la intertextualidad posmoderna" (p. 36).

En años recientes, dentro de los estudios pitolianos, el intertexto se ha vuelto una herramienta primordial en manos (entre otros) de López Torres (2017), para acotar los sesgos paródicos y autoparódicos de la narrativa del autor, y de Nogales Baena (2019), quien profundiza en el papel de la intertextualidad en su cuentística. Este último tiene el mérito de dedicar, en el trabajo aludido, un apartado al "intertexto desconocido y la pseudointertextualidad" donde se señala la presencia, en los relatos del autor, de intertextos "inidentificables, que podrían […] ser falsos", así como de "referencias a una obra que con toda certeza sabemos inexistente, pero que pretende crear y crea un efecto similar al del intertexto" (Baena, 2019, p. 207). Con ello, el investigador manifiesta una inquietud que también compartieron (entre otros) Prada (1996), Castro Ricalde (2000) y Corral (2013), pero que aún no ha sido tratada de forma sistemática.

Este trabajo desea contribuir a tal sistematización, al proponer un acercamiento a los "intertextos apócrifos" que se engarzan en la prosa de Pitol, y que atañe tanto a las categorías expuestas por Nogales Baena (2019), como a otros tipos de referencia falseada descritos por la teoría literaria. Con ello se planea verificar la hipótesis de que dicho recurso, que hiperboliza y parodia la intertextualidad tradicional, actúa como una marca de la carnavalización que, primero en modo germinal y, luego, contundente, opera en la escritura del autor.

ALGUNAS HERRAMIENTAS CONCEPTUALES

En el trasfondo de estas reflexiones hay dos conceptos bajtinianos. El primero es "dialogismo", y da cuenta de las infinitas posibilidades semióticas de las que dispone todo elemento del lenguaje, aclarando que la literatura debe representar artísticamente dicho potencial. Por ello, la prosa dialógica abunda en acentos ajenos, los cuales entran en dialéctica con el estilo y los valores del autor para generar un discurso nuevo, donde resuena el eco de varios hablantes. A tal respecto, el semiólogo ruso se expresa así:

> El prosista tiene […] ante sí el plurilingüismo social […] la babilónica mezcla de lenguajes que se manifiesta en torno a cualquier objeto […] Esas voces crean para la suya propia un fondo indispensable, fuera del cual no se pueden captar los matices de su prosa […] El prosista-artista levanta en torno al objeto dicho plurilingüismo social, hasta construir una imagen completa, plena de resonancias dialogísticas, evaluadas artísticamente, para todas las voces y tonos esenciales de tal plurilingüismo (Bajtín, 1989, p. 96).

El segundo, "carnavalización", define la hermandad que une las obras cuya estética se integra por la asimilación, antes directa y, luego, por imitación de un canon, de las cualidades de la que Bajtín (2005) llama la "cultura del carnaval" (p. 157). Entre ellas, se señalan:

1 Ojo puesto en lo contemporáneo (aun cuando el relato atañe el ayer o el porvenir) […]
2. Humorismo especulativo-grotesco: asocia el esperpento a la reflexión ética y política.
3. Vocación anti-solemne: desenmascara las ficciones autoritarias y pone en berlina el lenguaje oficial […] la palabra minoritaria recupera dignidad.
4. Semiótica irónica: el significado se disimula tras un juego de copias […]
5. Parodia sistemática: la muerte, la mitra, el caduceo y la espada se rebajan a elementos profanos […] Lo mismo el libro: la cita "culta" dialoga con el tahúr.
6. Intencionalidad doble: lo parodiado es blanco de escarnio y homenaje […] La ironía lo identifica con el parodiante y el entorno discursivo.
7. Triunfalismo arquitectónico: la prosa teje una estructura efímera mediante la organización de los contenidos según itinerarios sintácticos de trazo libre, obra del autor. Al sustituir esta *forma compositiva* a las tradicionales […] éstas se rebajan a simples disfraces del discurso que las enmarca (Pace, 2022, pp. 88-89).

Nuestro mapa teórico también incluye el concepto de intertexto que Julia Kristeva (1981) acuña inspirándose en el dialogismo y en el carnaval de Bajtín, al afirmar que "la 'palabra' literaria no es un *punto* (un sentido fijo), sino un *cruce de superficies textuales* […] todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro" (pp. 188-189); y al rematar que: "El dialogismo no es 'la libertad para decir todo': es una '*burla*' […] *dramática* […] Implica una dilaceración formal con respecto a la norma y una relación de términos oposicionales no excluyentes" (Kristeva, 1981, p. 198). No obstante, a sabiendas de que la estudiosa piensa la intertextualidad como un instrumento teorético que reivindica la *ambigüedad* del mensaje literario, integramos su visión con la de Gérard Genette (1989), recuperando, cuando es necesario, las categorías de la transtextualidad;[1] y, de acuerdo con Lotman (1970), la interpretamos en clave intersemiótica.

> Naturalmente, acorde al objetivo planteado, no pensamos el intertexto sólo en conexión con citas puntuales e hipotextos reales, sino, como lo sugiere Roland Barthes (2002), también con discursos ignotos, irreconocibles o ilocalizables, cuando no imaginarios y hechiceros, porque "el intertexto no es necesariamente un campo de influencias: es más bien una música de figuras […] el significante como sirena" (Barthes, 1975, p. 160).

Nuestra visión de la intertextualidad apócrifa se completa con las reflexiones que Genette (1989) hace en *Palimpsestos*. En el apartado "Pseudoresumen en Borges", el crítico profundiza en el "resumen simulado de un texto imaginario" e ilustra su naturaleza ambivalente: la de "«forge-

1 La *intertextualidad*, propiamente dicha, definida como la "relación de copresencia entre dos o más textos" (Genette, 1989, p. 10); la *paratextualidad,* por su parte, la relación de copresencia que se entabla mediante un título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos y otros tipos de señales; la *metatextualidad* o comentario crítico al texto; la *hipertextualidad,* "en la que un texto toma a otro como fondo (imitación, adaptación, continuación, parodia, etc.)" (Pfister, 1994, p. 92); y la *architextualidad,* una relación de "pertenencia taxonómica" (Genette, 1989, p. 13), como la filiación a un género literario.

rie», puesto que una de sus funciones es acreditar la existencia de un texto inexistente" (Genette, 1989, pp. 324-325), y la de apócrifo, ya que "el texto supuesto no ha sido literalmente *producido,* sino solamente descrito" (Genette, 1989, p. 325). En el mismo apartado, también alude al concepto de "atribución errónea" como a la práctica de falsificar el discurso ajeno.

Análogamente, en "Transformación pragmática", el teórico señala otro tipo de cita infiel que, como lo indica el título, se inscribe en la lista de las operaciones paródicas que transfiguran las cualidades del hipotexto en uno o más niveles del discurso parodiante. Respecto a esta operación, Genette (1989) explica que "ningún autor parece inclinado a practicarla sin la precaución […] de una causa y de un fin" (p. 396). En su visión, entonces, la tergiversación de lo ajeno se torna una suerte de traducción esencial y atrevida: una *imitación elegante* que no solo persigue "la utilidad (dar al lector una idea lo más fiel posible del original), sino además el deleite [al] transmitir no sólo el sentido de una obra, sino también «toda su fuerza y todo su atractivo»" (Genette, 1989, p. 397).

Finalmente, en "Un hipertexto incalificable", Genette (1989) se ocupa de las citas y alusiones de origen desconocido o no declarado, y concluye que su indeterminación pone en tela de juicio los fundamentos de la heurística tradicional y abre el panorama a preguntas inesperadas, capaces de llevar a descubrimientos inesperados:

> Hay obras cuya hipertextualidad sabemos o sospechamos, pero cuyo hipotexto nos falta […] El efecto de hipotexto se propone aquí bajo una forma un poco debilitada, pero paradójicamente mucho más viva […] Ante este enigma indecible (incalificable) observo que el «método de análisis» […] no sirve más que para multiplicar las preguntas sin respuestas […] las mejores (pp. 475-477).

La metodología adoptada consta de una panorámica de los apócrifos rastreados, y en su análisis a contraluz del mapa teórico esbozado. La

discusión de los ejemplos se realiza en apartados dedicados a los diferentes especímenes: uno a la *imitación elegante;* otro al *pseudo-resumen;* y otro más que tratará tanto de la *cita desconocida o no declarada* como de la *atribución errónea.* Cabe decir que, en ellos, no pretendemos agotar la gama de ejemplos disponibles, sino identificar patrones significativos, sin excluir la incidencia de ulteriores casos de la misma naturaleza u otra especie, para cuya discusión auspiciamos nuevos estudios.

IMITACIÓN ELEGANTE

La *imitación elegante* (o *transformación pragmática)* dialogiza la narrativa de Pitol desde los primeros relatos, los de *Tiempo cercado* (1959) e *Infierno de todos* (1964). El primer ejemplo para señalar su incidencia se desprende de una imagen de conjunto. La presencia de sendas marcas de intertextualidad interna provoca que algunos de estos cuentos juveniles se perciban como los capítulos de dos diferentes sagas: la que se centra en el pueblo ficticio de San Rafael, a la cual pertenecen (entre otros) "Victorio Ferri cuenta un cuento", "Los Ferri" y "Amelia Otero"; y la que narra la decadencia de los Rebolledo ("La casa del abuelo" y "Pequeña crónica de 1943").[2] A través de ello, la escritura de Pitol realiza una imitación elegante de algunos hipotextos literarios, la Yoknapatawpha faulkneriana, el Macondo de García Márquez y el Llano Grande de Rulfo, que implica un traslado al trópico veracruzano (un espacio paradójico con respecto al infierno moral en que viven los personajes) y una remodulación de los tonos y valores expresados por los modelos, cuyo fin es revelar la hipocresía de un mundo provinciano y cruel destinado al ocaso.

Pasando a los textos, señalamos que, en "Victorio Ferri cuenta un cuento", hay varios ejemplos de *imitación elegante.* Uno tergiversa un relato de Borges, "La casa de Asterión", por (al menos) dos razones: *i)* las

2 La intertextualidad interna que se genera por la marca del apellido Rebolledo también tiene un destello en otra fase de la cuentística pitoliana, el relato "Asimetría", protagonizado por el esperpéntico Ricardo.

palabras empleadas en el íncipit, "Sé que me llamo Victorio. Sé que creen que estoy loco (versión cuya insensatez a veces me enfurece, otras, sólo me divierte)" (Pitol, 2004, p. 31), que deforman las que el argentino usa para abrir su narración: "Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura. Tales acusaciones (que yo castigaré a su debido tiempo) son irrisorias" (Borges, 2003, p. 77); y, *ii)* una coincidencia de tipo estructural: ambos cuentos se cierran con una voz que toma el lugar de la de los protagonistas, que hasta entonces desempeñaban el rol de narradores, para anunciar su muerte: en el caso de Victorio es la "voz" de una lápida que conmemora al joven difunto; en el de Borges (2003), la del mitológico Teseo, en cuyos labios resuena la sentencia: "¿Lo creerás, Ariadna? […] El Minotauro apenas se defendió" (p. 81).

Otro atañe a un hipotexto sofocleo: la nobleza de Hemón, el personaje de *Antígona* que, en aras de la reconciliación ciudadana, se ofrece como escucha de su padre, el rey de Tebas, para que este conozca la opinión de los súbditos y, con base en ella, perdone a la protagonista. Esta imagen, en Pitol, se trastoca en el abyecto Victorio, el cual, para granjearse el favor de su papá, se convierte en su "oreja" y espía a los peones para que él los castigue sin piedad.

El último tiene su punto de irradiación en la piedra que recuerda Victorio, la cual, al implicar que su historia fue contada por un difunto, hace que la narración se vislumbre como una falsificación de una serie de relatos rendidos desde ultratumba, la cual incluye dos textos muy admirados por Pitol: *Pedro Páramo* de Rulfo y *El amigo Manso* de Pérez Galdós.

La *imitación elegante* también está presente en otros relatos juveniles. En "Los Ferri", por ejemplo, la temática de la agonía, que Faulkner explota en *As I Lay Dying,* se manipula en clave mexicana para contar las últimas horas de Jesusa, una vieja sirvienta de los Ferri. Del mismo modo, el juego de focalización múltiple que caracteriza al relato faulkneriano se desfigura en el contrapunto que el narrador de Pitol construye al pasar de la perspectiva absoluta a la focalización interna para dar fe del traspaso de la anciana.

Algo similar sucede con "En familia", donde la infatuación de la protagonista Lorenza por su sobrino Leopoldo, primero lleva al asesinato de su marido y, luego, a la separación de los dos amantes, desfigurando lo que sucede en "Talpa", un cuento de Rulfo. En este último relato pitoliano también se opera la *transformación pragmática* de otros hipotextos sofocleos. El primero se refracta en el furor de Adriana, la hija de Lorenza, que disfraza sus celos por la madre de indignación filial por el homicidio paterno, quien además le robó el amor de Leopoldo, y, con ello, se torna un doble hipócrita de la Electra del trágico ateniense; mientras el segundo se produce por una adaptación al trópico mexicano (y por un giro paródico a la ética de los personajes) del cruce architextual entre la tragedia y la trama "policial" que caracteriza a *Edipo Rey.*

Un último ejemplo de *imitación elegante* de un hipotexto literario lo extraemos de "Viaje a Chiapas" *(El arte de la fuga).* Ahí un modelo que se remonta a Antonio Tabucchi, la novela *Sostiene Pereira,* y, en específico, a su protagonista, un anciano intelectual que se rebela a un régimen opresor, ve sus rasgos transfigurarse y confluir en la persona de Pitol o, cuando menos, en su versión literaria, para relatar un viaje hecho al suroeste mexicano con la intención de presenciar el levantamiento zapatista de 1994. La contaminación del sujeto autobiográfico con las cualidades de un personaje de ficción cuya mirada pone al desnudo las violencias de un régimen totalitario proyecta la imagen de este último sobre el gobierno del entonces presidente Carlos Salinas de Gortari y, a la vez, actúa como un rebajamiento paródico que atañe el estatuto de realidad relativo tanto a la vida del escritor como a los acontecimientos que su ojo atestigua (que empiezan a verse como una ficción). Con ello, el género diarístico y el testimonial se imantan del aura de la falsificación, pero también de las reivindicaciones éticas y sociales que son propias de la novela tabucchiana y de todo un género.

Esta panorámica también incluye algunos ejemplos relativos a hipotextos pertenecientes a otras artes. En "La pareja", las geometrías abstractas del escultor suizo Giacometti, y el primitivismo del homólogo

rumano Brâncuşi se fusionan en la mente del protagonista en una nueva posibilidad estética que moldea la descripción del personaje que este tiene ante sí:

> La cabeza empapada, el cuerpo perfecto, macizo, delicado, una cadena de choques de elementos antagónicos para estallar en estos chispazos, los ojos, la mirada, los labios […] los largos calzones azules de invierno que enfundan el cuerpo, mostrando unas líneas de gladiador, de torero; piensa en una escultura imposible que pudiera injertar el nervio, la descarnada vibración de Giacometti en la más lánguida y carnal escultura de Brancusi (Pitol, 2004, p. 168).

En "La pareja", la alteración de las percepciones que experimenta el protagonista se refleja en otra falsificación cuyo origen es la confusión que él hace en torno a la obra del pintor francés André Masson. De este caos, hecho de los fragmentos de las telas del autor que el personaje halla y rearma en su memoria, se desprende la imagen de un cuadro apócrifo, *La pareja,* cuya pseudoécfrasis encarna la esencia impresionista/surrealista de la anécdota que el sujeto acaba de vivir, y, a la vez, la tónica estética del relato.[3]

Con respecto a la *imitación elegante* de hipotextos musicales, registramos, antes que nada, un detalle singular: sus puntos de irradiación suelen fincarse en los títulos de los libros y relatos de Pitol, y su faena es anunciar el carácter metaficcional de tales textos.

Así sucede con la antología *Nocturno de Bujara,* publicada en 1981 y rebautizada, en 1984, como *Vals de Mefisto.* En ambos casos, los pa-

3 Otras *imitaciones elegantes* que involucran la pintura aparecen en *El tañido de una flauta* a raíz de la presencia de un protagonista pintor. La peculiaridad de estos ejemplos radica en que, en ellos, el hipotexto que se desfigura es la vida, así como lo muestra la serie en la que realiza una traducción monstruosa de la enfermedad de su tía y de su pupila. Asimismo, en *El desfile del amor* (1984), las inquietudes estéticas de la generación pictórica mexicana de la *Contracorriente* se falsifican y se hacen confluir en el personaje de Julio Escobedo, proyectando sus reflejos sobre su historia personal y los cuadros apócrifos que dentro de la novela se atribuyen a él.

ratextos escogidos encierran una alusión a la música programática (la que aspira a traducir con notas una idea, una trama o una imagen poética): el primero lo hace con la alusión al nocturno, una de las formas clave de esta tradición compositiva; y, el segundo, al establecer una relación de homonimia entre este cuarteto narrativo y una pieza de Liszt que se considera una de las mejores en su tipo. Con base en ello, los dos encabezados se perfilan como marcas de una architextualidad apócrifa que enlaza estos relatos con la música programática. Esta estriba en la *imitación elegante* de una estética musical que se la agenda para hacerse narrativa, la cual se concreta en formas literarias que, por el contrario (como sus títulos sugieren), se asemejan a una forma musical. Por ello, el cambio que interesa en los encabezados nos parece la enésima desfiguración que se inscribe en la historia de esta antología: una *imitación elegante* que, bajo el manto verbal del segundo título, disimula el mismo significado que se esconde tras la máscara del primero.[4]

Como lo señalamos en otro estudio (Pace, 2018), con *El arte de la fuga* (1996) sucede algo similar: la estructura musical del contrapunto, planteada por Bach en *Die Kunst der Fuge,* ofrece un modelo de composición que Pitol somete a una transformación pragmática y convierte en un método hiperdialógico de creación literaria-imitativa con el que da vida a una obra híbrida y polifónica, que subvierte la poética de los géneros literarios tradicionales. Con respecto a *El arte de la fuga,* también recordamos que, además del aludido valor metaficcional, la *imitación elegante* del hipotexto contrapuntístico también tiene un alcance autoficcional, ya que, al imponerse como estructura de una serie de conteni-

4 Por la misma razón, consideramos que la imposición de tales encabezados a dos de los relatos que se incluyen en esta antología, "Vals de Mefisto" y "Nocturno de Bujara", sugiere que los contenidos y las estructuras compositivas de sus tramas tergiversan una pieza programática, respectivamente: el cuarteto de valses de Liszt y la forma-nocturno, compartiendo su tensión entre lo poético y lo absoluto, y parodiándola con una transposición semiótica que la lleva a un contexto extranjero, la literatura, donde tales valores cobran un nuevo sentido.

dos de corte autobiográfico, pone al desnudo el carácter "artificial" del relato existencial y lo presenta irónicamente como una copia infiel de un artefacto musical. Por último, recordamos que la *imitación elegante* de la fuga de Bach en el texto de Pitol también lanza destellos de carácter literario y se reconoce como la transformación pragmática de obras que, en varias ocasiones, nuestro autor ha incluido entre sus fuentes directas. Entre ellas, la novela *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann, construida como una falsificación literaria de la estructura compositiva de la sinfonía, y algunas obras de Alejo Carpentier: *El acoso* (1956) (que falsea los *tempo* de la *Sinfonía heroica* de Beethoven y la estructura de la sonata) y *Concierto barroco* (1974) (que también da una versión poética de la técnica del contrapunto).

Finalmente, por lo que atañe a la *imitación elegante* de un hipotexto cinematográfico, destacamos otro ejemplo cuyo centro neurálgico se halla en el título. Es la novela *El desfile del amor,* cuyo encabezado confunde, mediante traducción, el de *The Love Parade* que Ernst Lubitsch impuso a una cinta de 1929, cuya trama, como la del relato pitoliano, pone en escena un mundo al revés donde, debido a la entronización del género femenino, se desencadena una hilarante comedia de errores. Es importante acotar que, como sucede con otras intertextualidades apócrifas presentes en Pitol, este guiño a Lubitsch no se ciñe solamente a la película citada, sino representa una invitación a buscar las huellas ocultas de un diálogo entre la prosa de nuestro autor y el universo de procedencia del hipotexto falseado. En el caso específico, es posible que el paratexto en estudio, entonces, también plantee un nexo entre *El desfile del amor* y otras cintas del director de origen alemán como, por ejemplo: *i) That Uncertain Feeling* –que en español se titula *Lo que piensan las mujeres* (1941)–, donde la trama, al centrarse en un hombre que se encuentra a merced de los secretos del alma femenina, brinda un hipotexto que Pitol traspone en las travesías de Miguel del Solar, un historiador que, al entrevistar a un sinnúmero de damas, se entera de sus "verdades" inconfesadas; y, *ii) To Be or Not to Be* (1942), cuya diégesis se fun-

damenta en la mentira y la suplantación de identidades, tal y como lo hace la novela que inaugura la trilogía del carnaval.[5]

PSEUDO-RESUMEN

Registramos la presencia de pseudo-resúmenes a partir de los "relatos cosmopolitas", es decir, los de *Los climas* (1966), *No hay tal lugar* (1967) y *Del encuentro nupcial* (1970), y detectamos que: *i)* se asocian con comentarios metatextuales, a su vez apócrifos; *ii)* a menudo se convierten en pseudonarraciones; y, iii) juegan un rol clave en tramas de sesgo metaficcional.

Un ejemplo de ello es el cuento "Del encuentro nupcial" (1970), otro cuyo título atestigua una estructura narrativa hecha de relatos apócrifos concéntricos. Huelga decir que las piezas de este juego de cajas chinas las constituyen los pseudo-resúmenes de las tramas que, sin lograrlo, intenta escribir el protagonista de la narración principal.

El primero de ellos atañe a un cuento fallido (como lo muestran los comentarios que al respecto hace su autor) donde campea "un hombrecito amedrentado […] tratando de escapar de un hipotético perseguidor" (Pitol, 2004, p. 184). Pese a su brevedad, en el pseudo-resumen se injertan otros dos esbozos de relato a cargo de mujeres que dan su visión en torno a la vida en España durante la década de 1940: la peculiaridad de estos ulteriores compendios estriba en que, dentro del contexto

5 La familia de los paratextos que anuncian la *imitación elegante* de un hipotexto artístico también tiene una rama peculiar, integrada por obras cuyo título redobla el de algún apócrifo de cuño pitoliano que aparece en la trama que el encabezado inaugura. Estas marcas actúan como una imagen en abismo que denuncia la relación irónica y especular que existe entre el texto enmarcante y el apócrifo enmarcado. Es lo que sucede, por ejemplo, con *El tañido de una flauta* (1972), novela que lleva el mismo título de un apócrifo cinematográfico cuya trama relata la vida de un hombre llamado Carlos Ibarra, así como lo hace, aun con diferencias estéticas sustanciales y una oquedad desarmante, la de Pitol; con *Juegos florales* (1982), cuya diégesis vierte sobre los reveses que marcan la historia de un fracaso escritural: la creación de una novela que también debería llamarse *Juegos florales;* y con *El mago de Viena* (2005), donde aparece una novela *light* del mismo título, rica en elementos telenovelescos, firmada por una autora apócrifa que gusta darse aires de gran escritora y practicar el plagio.

ficcional que los enmarca, sus contenidos, que estilizan el discurso historiográfico y testimonial, también se van imantando de falsificación.

El segundo de estos pseudo-resúmenes, por otra parte, relata una intrincada historia que, por alguna razón, imaginamos inspirada en la vida de su autor (como si se tratara de una reproducción infiel de ella). Esta se perfila con base en apuntes concernientes a posibles inicios, notas sobre personajes y situaciones, y críticas (del mismo autor) que suenan como inapelables. Pese al fracaso anunciado de esta creación, dentro de la trama pitoliana, su pseudo-resumen encarna una paradoja: los apuntes que lo componen ocupan la mayoría del relato: de hecho, se convierten en su eje, y conforman una nota temática y estilística dominante que cobra las facciones de un pseudorrelato. Pero hay más, porque al entrar en diálogo con el otro apócrifo resumido, y con los comentarios y reflexiones que los acompañan, este esbozo narrativo que, en manos del personaje no logra germinar, se convierte, en las de Pitol, en un cuento de metaficción, oscuro y conjetural, construido alrededor de un mecanismo perfecto.

El pseudo-resumen también posee un rol medular en "Vals de Mefisto", otro relato metaficcional que se estructura como una matrioska de síntesis y comentarios a cargo de los personajes. En este caso, la batuta la lleva una mujer que lee un cuento recién publicado por su marido. Por si esto fuera poco, el relato enmarcado que ella revisa lleva el estigma del intertexto falseado. Su trama vierte sobre un escritor que, durante una ejecución de la obra de Liszt, esboza una serie de posibilidades (puntualmente resumidas) para una ulterior narración cuyos protagonistas son el pianista que interpreta la pieza y un anciano espectador. La cita que sigue muestra cómo el narrador pitoliano, instalado en la mente de la mujer, va perfilando, entre una crítica y una síntesis argumental, los rasgos de ese apócrifo:

> El relato posiblemente no sea memorable, su marido lo abandona en el momento en que a ella más podía interesarle. ¿Cómo comparar, se dice, ese conjunto de suposiciones que rozan siempre lo paródico con el drama

> real del anciano y el pianista que con tanta soberbia descarta? El inicio era una especie de crónica musical sobre el concierto de un famoso solista […] La primera parte del programa estaba compuesta por la *Sonata en Si Menor* y el *Vals de Mefisto* de Liszt (Pitol, 2004, p. 209).

Esta otra, por su parte, da fe de las líneas argumentales que el escritor, que protagoniza el relato enmarcado, va excogitando para la historia que pretende redactar:

> Imagina a un abuelo solitario, un militar retirado que observa cómo su único descendiente produce esa magia que mantiene a quinientas personas reunidas […] ¿Y si fuera un maestro? Un profesor a punto de caer demolido por el cáncer, que […] ha salido par oír por última vez el alumno en quien se siente realizado […] De golpe cae en otra posibilidad […] Un joven biólogo descubre a los pocos meses de casado que, tras la plácida y un tanto vacua fachada en que se oculta su mujer, fluye una lava que la calcina y la entrega a prácticas inenarrables bajo la tutela de un aventurero italiano (pp. 211-213).

Cabe añadir que, también en "Vals de Mefisto", estos esbozos y acotaciones apócrifas destacan como opuestos paródicos de otros relatos: uno de origen figural (el del esposo de la lectora) y otro de cuño autorial que, con tales retazos incoherentes y mal urdidos, logran construir una forma literaria magistral.

La estructura metaficcional de la caja china de pseudo-resúmenes y pseudorrelatos vuelve a proponerse, desde luego con variantes, en otras obras de Pitol. En la novela *Juegos florales,* como sabemos, queda inscrito un relato homónimo cuya trama, por un espejismo de la creación, se construye conforme avanza la diégesis enmarcante. Dicho relato, a su vez, hospeda, respectivamente en los capítulos 4 y 6, otros dos: "Cementerio de tordos" y "El relato veneciano de Billie Upward" (que también fueron publicados como autónomos); y, estos, por su parte, se construyen con

base en las síntesis, los esbozos de escritura y los comentarios críticos ofrecidos por sus autores y/o lectores dentro del mismo marco textual.

Sobre la misma línea se inscribe *El tañido de una flauta,* donde los pseudo-resúmenes que se entreveran en la trama sintetizan una serie de apócrifos de origen cinematográfico. Entre ellos, los que condensan un filme mexicano, *Hotel de frontera,* y los que evocan uno japonés, *El tañido de una flauta,* ambos dedicados a imitar, con resultados más o menos elegantes, la vida del inasible Carlos Ibarra.[6] El ejemplo que sigue muestra cómo uno de los protagonistas del relato principal, quien fue un amigo de Carlos y el director de *Hotel de frontera,* acota y resume el filme nipón, provocando que el juego de luces y de sombras que caracteriza a las escenas del celuloide se convierta en una representación de los estados anímicos por los que, posiblemente, transitó Carlos en la que –valga la paradoja– debería haber sido su antipoética vida:

> En las primeras escenas, las de la juventud, la claridad es radiante y […] a momentos intolerable […] Luego, la luz disminuye gradualmente hasta desaparecer casi del todo en las últimas escenas […] El sol, las pocas veces que aparece, es como su triste parodia. No hay sino niebla, lluvia y frío (Pitol, 2003, pp. 182-183).

CITA DESCONOCIDA O NO DECLARADA Y ATRIBUCIÓN ERRÓNEA

La dificultad de trabajar con la *cita desconocida* o *no declarada* estriba en la ductilidad que el hipotexto adquiere en mano del autor que lo labra: a mayor manipulación, menor detectabilidad. En el caso de Pitol,

6 Como sucedió con *Juegos florales* y sus relatos enmarcados, uno de los capítulos de *El tañido de una flauta* (el 27) se publica como un cuento autónomo (con el título de "Ícaro"). Su trama vierte, una vez más, sobre la vida de Ibarra y se concentra sobre sus últimos días. Esta versión autónoma se caracteriza por una acotación inicial, de corte metatextual, que introduce y contextualiza el relato brindando información en torno a su narrador.

devolver a la superficie un texto no declarado puede ser una faena compleja, porque estas citas, a menudo, estilizan tanto el original que este desaparece. O mejor: se oculta a plena vista, porque siempre hay marcas, en el revés de la escritura, que delatan su existencia. Están ahí, para el lector que se atreve a caminar en una cuerda floja tendida entre el impresionismo y la interpretación.

Solo actuando como este tipo de lector llegamos a sospechar que la alusión a Italo Svevo que se hace en la apertura de *El arte de la fuga,* al dialogar con la voz autobiográfica de las narraciones incluidas en el texto, y, sobre todo, con la de una sesión hipnótica a la que el autor se somete para dejar de fumar ("Vindicación de la hipnosis"), confunde con el yo del autobiógrafo la imagen de Zeno, un personaje sveviano cuya vida se reconstruye a partir de su vana lucha contra el tabaquismo; o que el retrato del joven Pitol en Venecia, que también se perfila en el íncipit de la obra, se alimenta de ese mismo guiño al escritor italiano y atrae sobre sí el carácter íntimo que se expresa en un relato de aquel, *Corto viaggio sentimentale* (1928), o el malestar existencial que también padecen los protagonistas de sus otras novelas: *Senilità* (1898) y *Una vita* (1892).

Por otra parte, por lo que atañe a la cita desconocida, de hacerle caso a Riffaterre (1997), quien dijo que el intertexto es "el conjunto de los textos que uno halla en su memoria" (p. 170), debemos concluir: *a)* que esta tipología de apócrifos *(nomen-omen)* no tiene forma de involucrarse en la actividad memoriosa del lector, y, por ende, dejarla a un lado; o, *b)* que el membrete de "desconocida" es, a su vez, una suerte de falsificación que esconde una referencia difícil de detectar, pero que, al fin, se halla al alcance de aquellos lectores que, por alguna razón, en un determinado momento, llegan a conocer y a reconocer el hipotexto disimulado.

Esta última opción, por la cual nos decantamos, da razón de por qué nos resultaba desconocido el intertexto que, dentro de *El arte de la fuga* ("La lucha con el Ángel"), hoy nos parece con tanta claridad una *imitación elegante* de un cuento de Iwaszkiewicz, "Tatarak" (1958), la cual altera la trama del autor polaco para adaptarla a las vidas que Pitol

–un personaje que, a su vez, está hecho con retazos de ficciones– entrevé desde una ventana de un hotel varsoviano. Y lo mismo nos sucedía con una frase de "Del encuentro nupcial" –"Alguien más asentó que en literatura un noventa por ciento lo constituía la dedicación y disciplina, un diez el talento y un cero la inspiración" (Pitol, 2004, p. 187)– que por mucho tiempo nos pareció una provocación acertada, y que ahora reconocemos como una cita no declarada (y falseada) de un hipotexto faulkneriano: una entrevista que el narrador de Misisipi concedió a Jean Stein (1965). En ella, a la pregunta: "Is there any posible formula to follow in order to be a good novelist?", Faulkner respondió: "Ninety-nine percent talent… ninety-nine percent discipline… ninety-nine percent work" (Stein, 1965, párr. 13-14).

Cambiando un poco de página, señalamos que en el cuento "Hacia occidente" hay un apócrifo peculiar. Es un libro mal encuadernado donde se entreveran dos textos. El primero es una obra real: el drama filosófico *The Priest and his Disciples* (1992) de Hyakuzo Kurata en la versión inglesa de Glenn W. Shaw, que Pitol, no obstante, imanta mediante la falsificación, al simular una *atribución errónea* relativa al nombre del autor (que cambia a Kurata Hyaduso) y del traductor (que transforma en Blenn W. Shae). Por si no bastara, el segundo texto, el intruso, se remonta a una obra cuyo título y autor no se declaran y, aunque se proporcione un resumen de su trama, hasta el momento queda, para nosotros, como una cita desconocida. Por lo mismo, no podemos excluir la sospecha de que se trate del enésimo pseudorrelato de cuño pitoliano.[7] Su trama se centra en Kiyoshi Kawase, un estudiante japonés que, de repente, descubre que su vida es una mentira.

---

7 Ayudados por mi esposa japonesa que, además, tiene estudios de posgrado en literatura, intentamos rastrear una huella de este relato en las fuentes relativas a autores nipones del siglo XX disponibles en español, italiano, inglés y japonés. El fracaso de este intento nos llevó entonces a suponer que estábamos ante una atribución errónea tan atrevida de llegar a falsificar la ambientación del relato, y, también, buscamos una trama con las características señaladas en tradiciones literarias ajenas a la oriental. La pesquisa, por el momento, ha sido vana. Por ello rubricamos el ejemplo como una cita desconocida, aunque atribuimos a esa decisión el valor de una suspensión del juicio.

Como consecuencia de este error editorial, la trama de Pitol se vuelve el crisol de un diálogo al que el carácter de apócrifo no resta eficacia. Esta dialéctica hace mella en el protagonista (un mexicano deplorable que atraviesa Asia en tren), el cual, en cuanto lector, bien o mal se abre a ella. A raíz de esto, la voz que procede del drama de Kurata prepara al sujeto a un examen de conciencia mediante fragmentos como este:

> —Porque la muerte viene del pecado. Los no pecadores viven eternamente. La "cosa que muere" es idéntica a "pecador".
>
> Y el hombre preguntaba:
>
> —Entonces, ¿crees que todos los hombres son pecadores?
>
> —Todos los hombres son malos. El precio del pecado es la muerte (Pitol, 2004, pp. 163-164).[8]

Al mismo tiempo, la referencia al relato sobre el joven Kawase le proporciona al protagonista de Pitol un espejo para que él también intuya, aunque sea por un instante, la vacuidad de su propia existencia: "Se lo ocurrió […] que en esta vida todo era una gran vacilada [y] al igual que Kiyoshi Kawase llegó a descubrir que estaba de sobra" (Pitol, 2004, p. 165). Señalamos, por último, que estas voces reunidas por el azar, al resonar juntas, le permiten al relato revelar que ese mexicano perdido en el corazón de oriente es la parodia de un personaje de ficción (¡tal vez, incluso, de uno apócrifo!), porque, en el fondo, es menos auténtico que él, y porque, a diferencia de él (y pese a todas las pistas que hay en su conciencia –y en el relato–), sigue ignorando "en qué consistía la usurpación" (Pitol, 2004, p. 165).

---

8 La versión del texto en inglés firmada por Shaw recita: "*Being*. That's because death comes of sin. The sinless live eternaly. 'Thing that dies' is identical with 'sinner'./ *Man*. Then do you say that all men are sinners?/ *Being*. They're all bad. The price of sin is death" (Kurata, 1922, p. 3). La comparación entre el original y la copia muestra que Pitol falsifica ligeramente el modelo al sustituir las acotaciones de corte teatral, relativas a los emisores de las batutas, con una de cuño narratorial que, aun traduciendo la misma información, rompe con la impresión "realista" del tiempo teatral, y la sustituye con la cronología sincopada de una narración.

Terminamos la exploración de este rubro con unos ejemplos cuyos hipotextos se remontan a Alfonso Reyes, uno de los grandes maestros y modelos de Pitol.

Como señala Nogales Baena (2019), el título *No hay tal lugar* que, como sabemos, Pitol impuso a una antología de cuentos, falsea (por la omisión de los puntos suspensivos) el encabezado de un texto alfonsino, *No hay tal lugar…*, el cual, a su vez, es un tributo a Quevedo.

Del mismo modo, en un ensayo de *El tercer personaje,* "Imaginario e identidad", las reflexiones que Pitol realiza en torno a Hispanoamérica y el rol de su cultura ante el contexto global muestran su adhesión a las opiniones de Reyes mediante una cita errónea (correctamente atribuida al polígrafo y a su *Última Tule)* cuya apocrificidad consta en ser un *pastiche* de fragmentos extraídos de diferentes capítulos de la aludida obra alfonsina. A sostén de lo anterior, citamos el texto de este falso autor pitoliano y señalamos en nota de cuál texto de Reyes proceden las partes que lo integran:

> En tanto que el europeo no ha necesitado asomarse a América para construir su sistema del mundo, el americano estudia, conoce y practica a Europa desde la escuela primaria […][9] La experiencia de estudiar todo el pasado de la cultura humana como cosa propia, sigue apuntando Reyes, es la compensación que se nos ofrece a cambio de haber llegado tarde a la llamada civilización occidental. Estamos en postura de hacer síntesis y de sacar saldos sin sentirnos limitados por estrechos orbes culturales como otros pueblos de mayor abolengo.[10] Para llegar a su conciencia del mundo, el hijo de un gran país europeo no necesita casi salir de sus fronteras. En cambio, para llegar a Roma nosotros tuvimos que caminar muchos caminos. No así el que vive en Roma[11] (Pitol, 2013, pp. 102-103).

9 Véase Reyes (1997). Procede de la página 87 de "Notas sobre la inteligencia americana".

10 Véase Reyes, (1997). Procede de la página 123 de "Ciencia social y deber social". Nótese que, en manos de Pitol, sufre algunas variaciones.

11 Véase Reyes (1997). Procede de la página 151 de "Para inaugurar los Cuadernos Americanos".

Finalmente, comentamos la gloriosa falsificación de un hipotexto de Reyes que Pitol, en el íncipit de *El mago de Viena,* opera al adaptar una referencia que el regiomontano hace a un ensayo de Stevenson. Esta es la versión pitoliana:

> La lectura de Alfonso Reyes me descubrió […] un ejercicio recomendado por […] Stevenson, en *Su carta a un joven que desea ser artista,* consistente en un ejercicio de imitación […] El futuro escritor debía transformarse en un simio con alta capacidad de imitación, debía leer a sus autores preferidos con atención más cercana a la tenacidad que al deleite […] detectar la eficacia de algunos procedimientos formales, estudiar el manejo del tiempo narrativo, del tono, la graduación en los detalles para luego aplicar esos recursos a su propia escritura (Pitol, 2008, p. 213).

Y este es el hipotexto alfonsino:

> Entonces, ¿no se puede aprender a hacer Literatura? Sí, con tal que se haya lo que da la naturaleza y lo que Salamanca no presta: el talento. Se puede aprender con la imitación y el ejercicio, camino de la originalidad. La frecuentación de los grandes maestros, y la pluma en la mano. Y el trabajo, bueno es saberlo, hasta el sacrificio; y uno como pacto superior que nos priva del medio mundo a cambio de otro mundo. ¡La grande escuela de la imitación y el ejercicio, que decía Stevenson, al recordar que, cuando niño, solía salir al campo con un libro para leer y un libro para imitar, a su modo, lo que leía, aplicándolo a lo que veían sus ojos! (Reyes, 2000, pp. 310-311).

Del cotejo de estos ejemplos, descubrimos que la falsificación estriba en que Reyes, al citar al autor escocés, no alude, como refrenda Pitol, a la *Carta a un joven gentleman* que se propone optar por la carrera artística (dentro de la cual tampoco aparecen alusiones a la imitación o a los monos), sino a otro de sus ensayos, de corte autobiográfico o autoficcional,

cuyo título es "Cómo aprendió Stevenson a escribir, de modo autodidacta". En él, efectivamente, hallamos una referencia a las aptitudes imitativas de los primates y otros ejemplos relativos al tema.[12]

En otro texto (Pace, 2022) comentamos esta cita errónea como un homenaje de cariz paródico a Reyes y a Stevenson; y, también, la definimos como un ejemplo de autoparodia en el que Pitol reivindica su condición de aprendiz, ya que, como uno, practica la imitación de sus modelos favoritos. Del mismo modo, hemos relacionado este ejemplo con un guiño de Reyes a un cuento de Edith Wharton, "El pelícano", donde aparece un personaje, Mrs. Amyot, que "lo recordaba todo; pero […] mal" (Reyes, 1995, p. 166); y, una vez más, confirmamos la impresión de que la cita errónea, en Pitol (y, tal vez, en general), no solo es parte de un juego paródico que caricaturiza la memoria o la ramplonería de los pseudointelectuales, sino un emblema carnavalesco que relativiza el error y lo presenta como un instrumento cognoscitivo y creativo fundamental que nos reta a la búsqueda y nos invita a la lectura. Al fin, nos persuade Reyes (1995): "Errar es de humanos. Y ¿quién ha de negar los frutos del descuido, de la inexactitud o de la ignorancia? […] Mrs. Amyot es un alto símbolo cosmogónico" (pp. 166-167).

CONCLUSIONES

No somos nosotros quienes hemos de descubrir, ni mucho menos ratificar, el sesgo bajtiniano del *Tríptico del Carnaval* y la *Trilogía de la me-*

12 A sostén de la argumentación citamos un fragmento del ensayo stevensoniano: "Durante toda mi infancia y juventud yo era conocido –y destacaba por ello– por ser un haragán. No obstante, estaba constantemente ocupado en lo que era mi personal propósito, que era aprender a escribir. Siempre llevaba en el bolsillo dos libros: uno, para leerlo; el otro, para escribir en él […] Siempre que leía un libro o un párrafo que me complacía especialmente, donde se decía una cosa o se presentaba un efecto con propiedad, donde se agazapaba una fuerza evidente o un feliz rasgo de estilo, tenía que sentarme enseguida y ponerme a imitar aquello. Lo intentaba, una y otra vez, y volvía a fallar una y otra vez. Pero en todos estos intentos vanos logré al menos adquirir cierta práctica del ritmo, la armonía, la construcción y la coordinación de las partes" (Stevenson, 2016, pp. 101-103).

moria: lo hicieron Pitol, en muchos textos y entrevistas, y los especialistas de su obra, con estudios que nos indicaron el camino a seguir. No obstante, la panorámica que hemos realizado sobre los apócrifos en la escritura pitoliana nos permite ver cómo todas sus variantes contribuyen a esparcir en estos textos los acentos y los modos de la tradición de la prosa carnavalizada. Lo hacen, apuntando el índice sobre la realidad; entronizando la excéntrica sabiduría del humor popular; o profanando la solemnidad de la cultura con la subversión de la exactitud y la rastreabilidad de la cita. Asimismo, rebajan paródicamente quienes pretenden detener el saber, revelando imposturas que a menudo degeneran en una grotesca vacuidad; pero también, por efecto de ironía, ponen en berlina al propio autor, transfigurándolo en uno de esos entrañables despistados que deambulan dentro de la literatura cómico-seria y, de paso, sacan a la luz las magañas del *status quo.*

Esta primera sistematización de los apócrifos presentes en Pitol, también nos permite vislumbrar cómo el progresivo acercamiento del autor a su vena plenamente carnavalizada se alimenta de los intertextos falseados, los cuales, como lo hacen con *El arte de la fuga,* juegan un papel central en el triunfalismo arquitectónico de cariz metatextual y en los acentos paródicos que sazonan tanto los relatos de *Nocturno de Bujara/Vals de Mefisto* como los cuentos cosmopolitas o las primeras novelas del autor.

Análogamente, el estudio realizado nos ayuda a reconocer, tras el tremendismo trágico de los primeros relatos, la versión tropical de una danza macabra –un ritual carnavalesco fundamental– cuyo respiro paródico rebaja la solemnidad de la tradición y el pensamiento monológico, y le contrapone una estructura secreta y radiante, de talle polifónico, construida con los retazos de hipocresía que constituyen dichos discursos autoritarios.

Todo esto, iluminado por un constante reflejo autoficcional que Pitol ha construido por toda su carrera al insistir sobre las correspondencias que existen entre su escritura y la vida. Bajo esta luz, la existencia

misma parece una falsificación y, a bien mirarla, parecería que su propósito es recordarnos, como un día lo hizo Reyes (1995), que, dígase lo que se diga, "estamos en un planeta parecido a la tierra [y aquí], como en Shakespeare, Bohemia tiene costas. No es éste el reino de la fantasía, sino el reino de la inexactitud" (p. 166).

REFERENCIAS

Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Taurus.

——————— (2005). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica.

Barthes, R. (1975). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Monte Ávila.

——————— (2002). *Variaciones sobre la escritura*. Paidós.

Borges, J. L. (2003). La casa de Asterión. En *El Aleph* (pp. 77-81). Alianza.

Castro Ricalde, M. (2000). *Ficción, narración y polifonía. El universo narrativo de Sergio Pitol.* Universidad Autónoma del Estado de México.

Corral, E. (2013). *La escritura insumisa. Correspondencias en la obra de Sergio Pitol*. El Colegio de San Luis.

De Stefano, V. (2000). Pitol, un proyecto de vida. En J. Balza (ed.), *Sergio Pitol. Los territorios del viajero* (pp. 33-40). Era.

García Díaz, T. (2002). *Del Tajín a Venecia: un regreso a ninguna parte*. Universidad Veracruzana.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.

Kristeva, J. (1981). La palabra, el diálogo y la novela. En *Semiótica* 1 (pp. 187-225). Fundamentos.

Kurata, H. (1922). *The Priest and His Disciples*. Hokuseido.

López Torres, D. (2017). *Parodia y autoparodia en la narrativa de Sergio Pitol*. El Colegio de San Luis.

Lotman, Y. (1970). *La estructura del texto artístico.* Akal.

Nogales Baena, J.L. (2019). *Hijo de todo lo visto y lo soñado. La narrativa breve de Sergio Pitol.* Universidad de Sevilla.

Pace, R. (2022). *Sergio Pitol. Miradas comparatistas.* Literal Publishing-uaq.

——————— (2018). *Sergio Pitol: la novela de una vida. Un ensayo sobre* El arte de la fuga. Anthropos-uaq.

Pfister, M. (1994). Concepciones de la intertextualidad. *Criterios,* (31), 85-108.

Pitol, S. (2013). *El tercer personaje*. Era.

——————— (2008). *Ensayos. Obras Reunidas V.* Fondo de Cultura Económica.

——————— (2004). *Obras Reunidas III. Cuentos y relatos*. Fondo de Cultura Económica.

——————— (2003). *Obras Reunidas I. El tañido de una flauta, Juegos florales*. Fondo de Cultura Económica.

Prada, R. (1996). *La narrativa de Sergio Pitol: los cuentos*. Universidad Veracruzana.

Reyes, A. (2000). *Al yunque. Obras Completas XXI*. Fondo de Cultura Económica.

——————— (1997). *Última Tule. Obras Completas XI*. Fondo de Cultura Económica.

——————— (1995). *El cazador. Obras Completas III*. Fondo de Cultura Económica.

Riffaterre, M. (1997). El intertexto desconocido. En Desiderio Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (pp. 170-172). eneac/Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba.

Stein, J. (1965). William Faulkner, The Art of Fiction. *The Paris Review*, (12). The Paris Review. https://www.theparisreview.org/interviews/4954/the-art-of-fiction-no-12-william-faulkner

PARODIA DE GERARDO DIEGO Y TRANSFIGURACIÓN NARRATIVA EN UN CUENTO DE EDMUNDO O'GORMAN

Bryan Klett García
Universidad Veracruzana, México

Nunca un hombre es totalmente arcaico, ni totalmente moderno.

Edmundo O'Gorman

DESCRIPCIÓN

El presente escrito nace de mi extrañeza ante "El caballo blanco", cuento vanguardista publicado en marzo de 1932 en el primer número de *Nuestro México* por Edmundo O'Gorman, un abogado de veinticinco años que a la postre será apodado el *enfant terrible* de la historiografía mexicana (Ortega y Medina, 1968). Digo extrañeza, pues aun siendo la única prosa de ficción que publicó O'Gorman –un tanto olvidada hasta su compilación en las *Imprevisibles historias* de Eugenia Meyer (2009)–, resulta una obra ambiciosa y compleja, implicada con las vanguardias y la apuesta estética del poeta español Gerardo Diego. A pesar de sus relaciones sobre el campo cultural y la calidad de su composición, el cuento no ha ganado atención crítica. Sin embargo, "El caballo blanco" permite engarzar algunos eslabones en la malla cultural de su tiempo, exhibiendo trasvases intelectuales entre México y España. Frente a esto, me propuse enmarcar el cuento en la trayectoria de O'Gorman y ensayar su significación poliédrica a partir de sus cualidades literarias.

Comienzo desplegando en relato las influencias directas e indirectas determinantes en la composición del cuento: José Ortega y Gasset, la Generación del 27, *Revista de Occidente* y *Contemporáneos*. En el mis-

mo tenor, planteo el valor cultural de la editorial Alcancía, fundada en 1932 por Edmundo O'Gorman y Justino Fernández, donde recogieron algunas exploraciones estéticas de la vanguardia hispanoamericana, permitiéndome conectar los referentes.

Le sigue un estudio comparativo desde la *transtextualidad* (Genette, 1989) para mostrar el diálogo de "El caballo blanco" con dos textos de Gerardo Diego: el poema "Fábula de Equis y Zeda" publicado por primera vez completo en *Contemporáneos* (núm. 21, febrero de 1930) y el cuento identificado como su antecedente (Bernal, 1993), "Cuadrante (noveloide)", que apareció en la *Revista de Occidente* (núm. 37, julio de 1926). Así, contrasto "El caballo blanco" con la puesta en crisis de las formas literarias, explorando recursos a favor de la renovación léxica e hibridez discursiva para conciliar el peso de la tradición con profundos sentimientos de presentismo, modernidad e ironía. Finalmente, me apoyo en el concepto de *transfiguración narrativa* que Norma Angélica Cuevas Velasco (2010) propone para columbrar un *corpus* de obras metacríticas y autoconscientes encaminadas a una "teoría *en* la literaria", con lo cual espero perfilar el pensamiento literario de Edmundo O'Gorman.

En este sentido, la biobibliografía de O'Gorman sugiere cierta continuidad sistemática en los temas y preguntas desplegadas de un trabajo a otro: desde la incorporación del Nuevo Mundo a la cultura Occidental como conquista filosófica en sus *Fundamentos de la historia América* (1945), pasando a cuestionar los implícitos del ser americano y su interpretación ante el panorama filosófico del siglo XX en *Crisis y porvenir de la ciencia histórica* (1942), para llegar a su formulación revisionista con *La idea del descubrimiento de América* (1951), destilada después en *La invención de América* (1958). En su tránsito, sostuvo polémicas, representó al país en foros internacionales y tradujo o preparó ediciones para la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y el Fondo de Cultura Económica. Con la madurez de la experiencia vino el renombre. Por reciprocidad entre sus convicciones y su actuar, se desmarcó de insistencias doctrinales, combatiendo maniqueísmos de la identidad nacio-

nal en *La supervivencia política novohispana* (1969), *México: el trauma de su historia* (1977) y *Destierro de sombras* (1986).

Si bien O'Gorman no relumbra en las letras mexicanas como creador literario, cada página suya denota expresividad y comprensión de las formas textuales. En este sentido, la obra del historiador-filósofo es más vasta de lo que una lectura con sesgo disciplinario admite. De hecho, su trayectoria intelectual comienza con su cuento, años antes de arramblar en la investigación histórica. La etapa previa a su ingreso al Archivo General de la Nación (AGN) (1938)[1] es la menos atendida de su vida, aunque entre 1932 y 1937 encontramos los indicios de su directriz estética; un pensamiento literario que acompañará la reflexión historiográfica hasta el final de su carrera, patente en su alocución –"Fantasmas en la narrativa historiográfica"– de 1991 al recibir el doctorado *honoris causa* en Humanidades por la Universidad Iberoamericana, que en su cierre tiende una plegaria a los jóvenes historiadores:

> Quiero una imprevisible historia como lo es el curso de nuestras mortales vidas; una historia susceptible de sorpresas y accidentes, de aventuras y desventuras; una historia tejida de sucesos que así como acontecieron pudieron no acontecer; una historia sin la mortaja del esencialismo y liberada de la camisa de fuerza de una supuestamente necesaria causalidad; una historia sólo inteligible con el concurso de la luz de la imaginación; una historia-arte, cercana a su prima hermana la narrativa literaria; una historia de atrevidos vuelos y siempre en vilo como nuestros amores; una historia espejo de las mudanzas, en la manera de ser del hombre, reflejo, pues, de la impronta de su libre albedrío para que en el foco de la comprensión del pasado no se opere la degradante metamor-

1 En 1937, O'Gorman publica sus primeros textos de índole histórica a la vez que la editorial Alcancía anuncia en *Letras de México* (2018) "una nueva etapa en que publicarán exclusivamente trabajos históricos" (núm. 20, diciembre de 1937, p. 12). A principios de 1938 abandona la abogacía para ingresar al AGN y en 1939 a la UNAM como profesor y alumno, trabando amistad con José Gaos (1900-1969), recién llegado de España.

> fosis del hombre en mero juguete de un destino inexorable (O'Gorman, 2009, p. 958).

La cita muestra su postura con pasión y estilo, permitiendo un punto de contraste con sus primeros pasos en el campo cultural para perfilar un ideario comprometido y congruente en sesenta años de escritura. Según lo dicho, me interesa tensar los extremos entre "El caballo blanco" de 1932 y estos "fantasmas" de 1991 para profundizar en el *pensamiento literario* de Edmundo O'Gorman: el sistema de relaciones, ideas y sensibilidades constitutivo de un saber que comienza y termina en la escritura, organizando criterios en un arreglo subjetivo donde el lenguaje es el laboratorio de la comprensión.

Sería fácil desestimar el cuento de O'Gorman como ardor de juventud, pero su rastro de 1932 a 1934 nos sugiere un incipiente pero talentoso escritor e impresor de domingo, atento al espíritu de renovación estética de su tiempo. Con esto en mente, antes de pasar al estudio de su operación literaria, toca desembrollar la madeja de contingencias que ligan a "El caballo blanco" con su campo cultural en una insospechada red de relaciones.

PRESENTACIÓN Y AMBIENTE

En 1922, O'Gorman ingresa a la Escuela Libre de Derecho, aunque en las entrevistas de su etapa emérita reconoció que la abogacía no le entusiasmaba y que su elección responde a su vocación hacia las letras y las humanidades. Lector voraz y sensible a las artes, su familia mantiene vínculos con los grupos diplomáticos, intelectuales y artísticos de la Ciudad de México. Entonces el país atestigua la continuidad de viejos problemas y la confabulación de nuevos conflictos, floreciendo distintas apuestas ideológicas. Algunos conciben una creación comprometida socialmente con un ideal particular de nación, mientras otros rompen lanzas en nombre del arte por el arte. Las ciencias, la historia y la filosofía

se hallaban también en un punto de quiebre, denunciando la crisis epistemológica en aras de una nueva contemplación del mundo. No es de extrañarse que el interés de la comunidad intelectual se enfocara en los trasvases que ofrecía el plano cambiante del cuerpo discursivo de saberes.

José Ortega y Gasset funda la *Revista de Occidente* en 1923 –mismo año en que publica *El tema de nuestro tiempo,* planteando su raciovitalismo–, expandiendo el proyecto editorial con su Biblioteca un año más tarde. Como su director hasta el comienzo de la Guerra Civil española, fomentó la traducción y discusión de las tendencias en la ciencia, la filosofía y las artes. Por las referencias en textos de O'Gorman (en especial de 1937 a 1945), es claro que fue un atento lector de Ortega –particularmente de *La deshumanización del arte* (1925)– y de su proyecto editorial.

En paralelo, Gerardo Diego visita Francia en agosto de 1922 con Vicente Huidobro, a quien conoció medio año antes en el Ateneo de Madrid. Allí contacta con los cubistas por vía de Juan Gris, comenzando su ciclo vanguardista, como ilustran *Imagen* (1922) y *Manual de espumas* (1924). En 1924 publica "Un escorzo de Góngora" *(Revista de Occidente,* núm. 7, enero). El año de 1926 fue activo para el poeta: en abril participa de las reuniones donde se prefigura la Generación del 27, concibiendo un programa de conferencias y publicaciones por el centenario luctuoso de Luis de Góngora; en julio publica "Cuadrante (noveloide)" *(Revista de Occidente,* núm. 37); en octubre envía un fragmento temprano de la "Fábula de Equis y Zeda" a Federico García Lorca y colabora en la revista *Favorables París Poema,* de Juan Larrea y César Vallejo; para noviembre, publica "Cinco: poema en prosa" en el primer número de *Litoral.* Para 1927, funda la revista *Carmen* y su suplemento *Lola*.

En 1928, visita Hispanoamérica, mismo año en que O'Gorman se recibe de abogado y comienza una exitosa carrera legal. Justino Fernández (1968) describe a don Edmundo en esta época con sombrero, bastón y flor en el ojal del saco, por lo que podemos imaginar a O'Gorman como un Ortega y Gasset a la mexicana. También en 1928 moría *El Universal Ilustrado* y la *Antología de la poesía mexicana moderna* preludiaba el

primer número de *Contemporáneos.* Bernardo Ortiz de Montellano trabajó en el diseño de esta última junto a Gabriel García Maroto, quien colaboró con la *Revista de Occidente* desde sus inicios. García Maroto comprendió la afinidad cosmopolita de *Contemporáneos* y el proyecto de Ortega, acentuándola con algunos elementos: optó por un diseño de caja y de tipos semejante al que usaban en la *Revista,* así como algunos criterios editoriales.[2] En las páginas de *Contemporáneos* encontramos el pulso de las inquietudes artísticas y sociales de un círculo intelectual cultivado en el desencanto por sus lecturas del Ateneo, los modernistas y las revistas extranjeras. A la par de esto,

> Como sucede a menudo en jóvenes amantes de los buenos libros y con tendencias literarias, se instalaron, sin premeditación, reuniones domingueras en casa de la familia O'Gorman […] No es que fueran una novedad tales reuniones, mantenidas ya tradicionalmente por bondad de los señores O'Gorman, pero sin casi advertirlo fueron convirtiéndose en sesiones literarias, donde semanariamente poníamos en ejercicio el dicho de: "si me lees, te leo". A aquello, vagamente, le llamábamos "El Parnaso", sin que tuviéramos pretensión alguna. Ricardo de Alcázar, *Florisel,* nos hablaba del "silencio" o nos leía las obras de Rafael Alberti; Enrique Asúnsolo, recién llegado de Europa, hablaba de lo que había visto y nos leía sus controlados versos, o *La partida en 27 octavas;*[3] Juan O'Gorman daba lectura a

2 Al comparar el diseño y composición editorial de la *Revista de Occidente* con *Contemporáneos* y *Alcancía,* llama la atención su semejanza estética, estrechando sus lazos como dispersión de influencias. Véase J. Pascual Gay (2007), "La imagen en la revista mexicana *Contemporáneos* (1928-1931)", en *Image et transmission des savoirs dans les mondes hispaniques et hispano-américains*. Presses Universitaires François-Rabelais [en línea]. doi: https://doi.org/10.4000/books.pufr.5707.

3 Se refiere a la "Partida en veinticuatro octavas", primer poema de Asúnsolo, publicado en *Contemporáneos* (núms. 28-29, septiembre-octubre de 1930). Acorde al comentario de Justino (1963), Asúnsolo viajó una temporada por Europa con Raoul Fournier, trabando amistad con Juan Larrea y los vanguardistas. Las memorias del gastroenterólogo dan cuenta de su relación con el círculo reunido en torno a las reuniones de la familia O'Gorman y nos sugieren vívidas escenas del carácter juvenil de sus personalidades. Veéase E. Meyer (1995), *Raoul Fournier. Médico humanista. Conversaciones con Eugenia Meyer,* Academia Nacional de Medicina, UNAM.

> pequeñas composiciones literarias llenas de imágenes brillantes, ya de automatismo surrealista o bien otras en que salían a relucir las nuevas teorías sobre arquitectura; Edmundo, más sobrio, leía cuentos estrafalarios como "El crucificado", del que yo hice una limitada edición, y no faltaba la producción humorística salida del ingenio de Margarita O'Gorman y de Carolina Amor, u otra, muy aguda, de Juan Legarreta, que contamos entre los amigos muertos. Manuel Zubieta no soltaba de la mano a Jorge Manrique o a Menéndez y Pelayo; así pasaba domingo tras domingo, haciendo su aparición de vez en cuando algún norteamericano distraído de su natural camino, o era atraída alguna figura de relieve mayor. Todo esto pasaba por 1930. Nuestras reuniones no tenían importancia para nadie que no fuésemos nosotros, pero la justa dominical nos divertía (Fernández, 1963, p. 35).

La cita sugiere que en sus reuniones primaba la lectura de los escritores españoles y *Contemporáneos,* donde aparece por primera vez completa la "Fábula de Equis y Zeda" (febrero de 1930). Pero igualmente significativo fue que de aquellas tertulias surgió la idea entre Edmundo y Justino de crear un modesto taller para publicar "obras selectas, en ediciones limitadas". Haciéndose, en los portales del Zócalo, de una prensa de mano con tipos móviles, al poco tiempo se les podía encontrar con las manos en la tinta, componiendo cuartillas frente al espejo. Fundan así la editorial Alcancía, que sólo en su primera época (1932-1934) produjo cerca de 30 publicaciones –contando los cinco números de la revista mensual homónima que imprimieron de enero a mayo de 1933–, dentro de las cuales se encuentran principalmente *plaquettes* literarias con poemas y cuentos.[4]

---

4 Además de Gerardo Diego, entre 1932 y 1934 Alcancía publicó a Renato Leduc, Miguel N. Lira, Rubén Salazar Mallén, Justino Fernández, Porfirio Barba-Jacob (pseudónimo del colombiano Miguel Ángel Osorio Benítez), Anselmo Mena, Juan Larrea y Federico García Lorca. Sobre el último, se trata de la única publicación completa de la *Oda a Walt Whitman* (agosto de 1933) que antecede a su asesinato.

Mientras *Contemporáneos* daba patadas de ahogado,[5] en marzo de 1932 O'Gorman comienza su trayectoria intelectual por partida doble: Alcancía debuta con la *Fábula de Equis y Zeda* de Gerardo Diego, lo cual evidencia el gusto de sus impresores y la tracción del poema cuando apareció en la publicación mexicana. En el mismo mes, *Nuestro México* lanza su primer número, donde encontramos "El caballo blanco" de O'Gorman. La contingencia histórica es inefable, pero de haber durado *Contemporáneos* unos meses más, quizá allí encontraríamos hoy el cuento.

Por su parte, la edición no venal de la *Fábula de Equis y Zeda* en Alcancía (cincuenta ejemplares) tiene la peculiaridad de realizarse sin conocimiento de Gerardo Diego (Bernal, 2016). Cabe suponer que por vía de los Contemporáneos pudieron hacerle llegar un ejemplar al poeta,[6] quien se sorprendió favorablemente, resultando en su segunda publicación con Alcancía para diciembre de 1932: una versión temprana de *Poemas adrede*. También en 1932 Gerardo Diego publica *Poesía española: antología (1915-1931),* cuya reedición de 1934 sintetiza los años del título con la palabra "Contemporáneos".

Al cumplir un año de labor editorial, a los impresores les crece la ambición y fundan su revista *Alcancía,* la cual durante cinco meses reunió varias personalidades de la literatura mexicana moderna.[7] En

---

5 Así lo demuestra la carta fechada del 6 de marzo de 1932 que Alfonso Reyes escribió a Pedro Henríquez Ureña: "*Contemporáneos* está para morir, con la salida de Genaro Estrada de México, y Ortiz de Montellano me proponía un plan quimérico" *(Contemporáneos,* vol. I, 2018, p. XI). Desde la Secretaría de Relaciones Exteriores, en la misma época que redacta su doctrina, Genaro Estrada financió *Contemporáneos* hasta finales de 1931, cuando lo envían como embajador a España. En abril de 1937, Alcancía publicó *Santo Tomás More* y *La Utopía de Tomás Moro en la Nueva España,* firmado por sus mismos impresores. Incluye una conferencia de Justino Fernández sobre Vasco de Quiroga y un ensayo de Edmundo O'Gorman: crítica burlona y feroz de *La Utopía de Thomas More y su influencia en la Nueva España* (1937) de Silvio Zavala, con especial encono sobre la introducción escrita por Estrada.

6 La página de la Fundación Gerardo Diego registra en su catálogo digital algunos títulos de Alcancía. Entre ellos, el ejemplar número 36 de la *Fábula* que tienen a resguardo en la Biblioteca de Gerardo Diego. En 2010, la Fundación publicó una versión facsimilar de la edición de Alcancía.

7 Además de sus impresores, en *Alcancía* publicaron Octavio N. Bustamante, Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, Efrén Hernández, Salvador Novo, Miguel N. Lira, Andrés

1934, inspirados por las publicaciones de Alcancía, Miguel N. Lira y Alejandro Gómez Arias fundan su revista *Fábula,* donde O'Gorman y Fernández también colaborarán. Una carta fechada del 7 de febrero de 1933 de Lira a Ermilio Abreu registra el círculo inmediato de la revista *Alcancía:*

> Yo apenas si los ayudo en coleccionar material para ella y en la selección del mismo. Ellos, alma de Alcancía, son los de todo. Transmití a O'Gorman el deseo de usted de tener el libro de Gerardo Diego que acaba de aparecer editado por la misma Alcancía. Pronto iremos a verlo para entregárselo. Respecto a la lista que desea usted de los que integran el grupo Alcancía, debo decirle que sólo lo forman Justino Fernández y O'Gorman, todos los demás, bien pocos, Leduc, Bustamante, Henestrosa, Hernández, y yo, estamos sin grupo, aun cuando nos ligan muy buenos lazos de amistad *(Cartas a Ermilio,* 1994, p. 125).

Los referentes expuestos muestran la relación de O'Gorman con los grupos artísticos e intelectuales de vanguardia entre 1930 y 1934.[8] La editorial Alcancía, bien mirada, puede ayudarnos a comprender la personalidad de sus directores y el espíritu de época que hizo posible su creación. Empero, para articular apropiadamente la relación de "El caballo blanco" con la obra de Gerardo Diego, no bastan las observaciones sobre el calendario. Exige navegar las referencias cruzadas entre dos orillas del Atlántico y anclar la atención en su operación literaria.

Henestrosa, Héctor Pérez Martínez, Octavio Paz, Renato Leduc, Agustín Lazo, Francisco Monterde, Enrique Asúnsolo, Carlos Pellicer, Ricardo de Alcázar, Francisco Orozco Muñoz, Juan Manuel Ruiz Esparza, Mariano Azuela, Pedro Calero Jordán, el estadounidense Perkins Harnly y los cubanos Juan Marinello y Nicolás Guillén.

8 Mismo periodo en el que Juan O'Gorman aplica sus estudios de Le Corbusier en las primeras construcciones funcionalistas de México, entre ellas, la casa-estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo –contigua a la Casa O'Gorman que sirvió de muestra.

SÍNTESIS (AMOR)

Para poner el cuento de O'Gorman en perspectiva, debemos partir de algunas consideraciones: la propuesta estética de Gerardo Diego es deudora tanto de la tradición como de las vanguardias, destacando su libertad léxica para dinamizar la interacción fluida de los modelos clásicos en favor de la expresividad y la musicalidad modernas. Su principal recurso es la parodia, entendida como repetición con diferencia, "canto al margen de otro canto" (Diego, 2000, p. 1100), abrevando del creacionismo y del cubismo, así como de la técnica fotográfica y del montaje fílmico. El cuento de O'Gorman evidencia su comprensión de ello, refundiendo los elementos que Gerardo Diego emplea en una configuración distinta, para crear el sutil balance de una obra autónoma que no se desvincula de sus referentes metatextuales.

Sobre los textos que nos interesan, a nivel de anécdota son todos variaciones del amor imposible –o del anhelo inalcanzable, como el mito de Ícaro y *Altazor* (1931) de Huidobro– que exploran la difícil relación entre el creador y su creación: sean piezas de ajedrez venidas a la existencia humana, figuras mitológicas y abstractas o bien un caballo blanco enamorado de una estatua narcisista.

"Cuadrante (noveloide)" es una alegoría de la impotencia humana ante el destino que reúne el tema del Otro con el creacionismo, explorando la hibridación narrativa del relato con las dinámicas visuales del cubismo y del cine. Por su parte, la "Fábula de Equis y Zeda" es un poema mitológico compuesto en clave musical como soneto en tres tiempos, formalmente fiel a la métrica y retórica clásica, pero dotado de la ligereza e innovación modernas. El poema destila la proximidad entre el gongorismo y la vanguardia en un pacto paródico, socavando la función de sus formas literarias para dar paso a una poesía irracional que, no obstante, se presenta como elección consciente y deliberada (Peinado, 2006; Bernal, 1993). "El caballo blanco" es un cuento paradójico que recoge particularidades de la obra de Gerardo Diego (tropos, estructuras,

recursos poéticos) y las explora para configurar su propia operación literaria, experimentando con la suspensión del tiempo narrativo mediante la variación e hibridación discursivas. Su prosa ágil, sugerente, de estructura mutable y fluida, contrasta con un relato en el que *casi* no pasa nada –pese a crear un mundo entero.

Las obras comparten un programa estético bien perfilado en su transtextualidad. No abundaré demasiado en ello, pues son rasgos consistentes en toda su extensión, pero conjuntan los principios de: *a) cubismo:* abstracción geométrica, oposición de absolutos y perspectiva múltiple sobre un mismo plano; *b) creacionismo:* supresión de la anécdota, plasticidad de la metáfora, determinación de la absoluta autonomía de la obra, de la libertad lingüística y del límite racional; *c) perspectiva fotográfica:* paisaje "alargado" o "dilatado"; *d) montaje fílmico:* dinamismo y simultaneidad de las escenas.[9]

Dichos elementos integran una poética que reconoce por igual la artificialidad y la autonomía del texto literario, así como el peso de su tradición condensada en modelos, lo cual se expresa en una fluida hibridez discursiva, resonante de dichos modelos, pero consciente de su exterioridad y clausura. A esto se suma, sin medrar en la rigurosa premeditación creadora, una actitud de humor y de ligereza.

Con esta guía de lectura, demos pie al estudio comparando el andamiaje de las obras, gradiente crítico de su interacción metatextual. Ambos textos de Gerardo Diego se distribuyen en tres partes que se corresponden con el esquema clásico de la retórica y el conflicto dramático.[10] La "Exposición" establece el espacio y los personajes. Seguido de la complicación, abstracción de la circunstancia que expresa el obstáculo de sus anhelos, planteada por el autor como *síntesis:* los protago-

9 Respecto a la narrativa cinematográfica, Sergei Eisenstein publicó su ensayo "Los principios de la forma fílmica" en el número 36 de *Contemporáneos* (mayo de 1931), disponible en el tomo x de la edición facsimilar (2018, pp. 116-135).

10 Por supuesto, el poema incluye un "Brindis" inaugural a modo de dedicatoria para Basilio Fernández. Sin embargo, el fragmento no afecta ni la configuración del poema ni su relación con los cuentos.

nistas de "Cuadrante" despliegan sus perspectivas encontradas en el monólogo de Agudo, "un tanto interrumpido" por las intervenciones de Olvido –semejante al contrapunto musical–, trastocándolo irónicamente en un diálogo; mientras que en "Fábula" la operación se explicita al signar la síntesis bajo el título "Amor". El "Desenlace", como fracaso del idilio amoroso, sugiere la imposibilidad de los amantes para estar juntos *(desenlace)*. O'Gorman recoge esta disposición modélica y la desarrolla en un fractal narrativo para singularizar sus funciones. Así, "El caballo blanco" presenta siete fragmentos, dotados cada cual de identidad, pero implicados en un diálogo hipertextual.

TABLA 1. Comparativa estructural de las obras

"CUADRANTE (NOVELOIDE)" (1926)	FÁBULA DE EQUIS Y ZEDA (1932)	"EL CABALLO BLANCO" (1932)
	[-] "Brindis"	[1] Exordio sin título
[1] "Exposición"	[1] "Exposición"	[2] "Descripción"
		[3] "Ambiente"
		[4] "Presentación"
[2] "Monólogo de Agudo, un tanto interrumpido"	[2] "Amor"	[5] "Amor"
[3] "Desenlace y Moraleja"	[3] "Desenlace"	[6] "Desenlace"
		[7] "Suicidio del caballo blanco"

Así, tenemos estructuras semejantes en su forma y función, revelando el carácter reflexivo de las obras. Aunque la variación de las anécdotas sea sustancial, es de notar la implicación de "Cuadrante" en "El caballo blanco", que signaría al protagonista y a su amada como piezas de un tablero: "Los caballos son otra especie intransferible a la nuestra, aunque con alma paralela a la alfileña. Algo así como aquellos caballos racionales y humanos que vio Gulliver en uno de sus viajes" (Diego, 1999, p. 279). Asimismo, "Cuadrante" ofrece la pauta de lectura sobre el espa-

cio en el cuento de O'Gorman: "Debía de ser una visión como la que a veces obtienen las cámaras fotográficas, que, sin dejar de ser exactas, parece que alargan las perspectivas del paisaje […] donde el modesto jardín provinciano es convertido por la placa en dilatado, panorámico parque" (p. 281). Varios elementos en el cuento de O'Gorman parecen implicar al tablero de ajedrez y sus piezas: el carácter geométrico en [2], la aliteración con la palabra "parque" en [3], su constante oposición negro-blanco y que el caballo sea siempre un "caballo blanco".

Al título del cuento de O'Gorman le sigue un epígrafe que nos advierte con humor de su lector modelo: "Para personas decentes o para niños". Comienza semejante a los primeros cantos de la *Fábula,* donde el arquitecto (poeta-demiurgo) canta desde el punto más alto de su torre, sugiriendo que ella es toda invención –"una torre graduada se levanta/ orientada al arbitrio del que canta // Torre virtual que medra al simple tacto/ y se deja inclinar si alguno piensa/ gentil distribuidora de lo abstracto" (Diego, 1932, p. 6)–. Asimismo, O'Gorman arranca su exordio como antesala al cuento, exhibiendo su artificio. Cito el fragmento entero:

> Para la elaboración de los elementos del cuento: Un alemán trabaja oscuramente en el laboratorio más lujoso de Fausto para encontrar la filosofía del cuento. Lo aconseja una guitarra y le sirve de fuego el rayo número 100 000 de los producidos por Zeus durante la decadencia de los griegos. Ha inaugurado su meditación con la escena del mármol de doña Inés, y hasta ahora ha despejado satisfactoriamente a todos los muertos, las tumbas, los gritos de don Juan y a don Juan en persona. Se ha encontrado, en cambio, entre otras cosas, la mano suelta de un suicida, una flauta sedienta, una espada fina en cintura de marqués y un grande, hermoso, sentimental caballo blanco. Conserva de la escena, ya depurada, en un frasco de color intangible, todo lo que encontró de amor (O'Gorman, 2009, p. 55).

"Cuadrante" distribuye intertextualidades que inciden sobre el estilo del texto mas no en su espacio narrativo. Amontonando referencias,

O'Gorman funda su cuento en una realidad literaria y plantea la fragmentariedad del texto como *abstracción* de sus modelos narrativos, implicándose con "Fábula". Por otro lado, la frase inaugural duplica su propio inicio; el alemán ocupa un lugar sintáctico como puerta giratoria entre los *para* de la iteración, oponiendo la forma *(elaboración de los elementos)* con su sentido abstracto *(encontrar la filosofía)* en una relación de espejo.

Traspasando el umbral, O'Gorman descompone la "Exposición" en tres partes, desgranando sus elementos: "Descripción" (del espacio), "Ambiente" (como carga anímica del parque) y "Presentación" (de los personajes). Para distinguir sus niveles narrativos, la forma discursiva de [2] varía respecto a [1] en la composición de sus frases, trabajando con verbos predominantemente impersonales, copulativos y reflexivos, o suprimiéndolos para dejar solo sintagmas. Así como Gerardo Diego insiste en la descripción de la línea y la precisión de los ángulos, O'Gorman (2009) rescata el motivo geométrico, tanto en la descripción:

> Sobre el área, trazo de geometría. Calzadas y avenidas anchas, calles convergentes, veredas afluentes y huellas leves. Circulares glorietas, arquitecturadas con fuentes, anudan en espacios de respiros equidistantes los caudales de aire libre de los tránsitos más verosímiles. Desde muy alto, desde un avión, por ejemplo, el trazado todo parecería una concha de tortuga simétrica e inteligentemente dibujada (p. 55),

como en la forma, según puede apreciarse en "Ambiente", que contrasta con "Descripción": la prosa lírica de [2] fluye hacia el verso libre en [3], el cual luce una *simetría asimétrica* con dos momentos análogos pero diferentes en su forma. Comienza con una cadena rítmica de brevísimos párrafos (casi estrofas) que empiezan con "Parque", encabalgando adjetivos e imágenes para conjuntar emoción con efecto –"Parque abandonado. Las estatuas en las fuentes y las fuentes en las glorietas y las glorietas en exvoto. La perspectiva callada de glorieta en glorieta y de fuente en

fuente nunca turbada en sus fugas" (O'Gorman, 2009, p. 57), seguido sin corte por una sección visualmente distinta, pues rompe la consistencia de la forma para pasar a una relación numerada que cambia el compás de "parque" por una relación literalmente numerada, listando los elementos de una puesta en escena, en claro tono cubista:

> Si se visita el parque, se podría ver:
>
> 1. Triángulo que no llega a vértice. (Una avenida.)
>
> Columnata apretada, en ambos lados. Mar Rojo de maleza y de bosque para pasos de Moisés. (Los troncos de los cipreses.)
>
> Triángulo azul con intereses de estrellas, que no llega a vértice. (Un muñón del cielo.)
>
> En el fondo, una fuente en miniatura.
>
> 2. Escorzo de cipreses como torre vegetal en huida al cielo. Dentro del ojo, si se quiere, todavía cabe la Luna (O'Gorman, 2009, p. 57).

Llegando a [4], el cuento alcanza su momento más dinámico, semejante al encuadre cinematográfico. La manera en que los fragmentos anteriores habían dilatado el tiempo aquí se agolpa, precipitándose hacia su cierre –insistiendo, además, en la condición formal de la obra como cuento–. Cito entero:

> Allí viene, allí viene, con el aire, sin el aire.
>
> Sobre su redondez las sombras cipreses hacen Cebra.
>
> Un mármol en velocidad cruza la glorieta más lejana, y, Cebra otra vez, se inventa la sinfonía del galope. Y llega, solo, en carrera hacia la fuente, el caballo blanco de este cuento (O'Gorman, 2009, p. 58).

Luego, [5] se homologa en título con la segunda parte de la "Fábula", donde los amantes interactúan. La síntesis, como en el poema y el "monólogo" de Agudo, opera en el gradiente plástico de sus imágenes y metáforas, empalmando estilísticamente el barroco y la vanguardia: "Cuántas

horas, quieto, parado en tensión, desde la maleza oscura, asimismo se propone la inquietud del rococó del mármol atormentado. Después, a músculos de ocho cilindros y toda crin de tempestad polar, pasa en exhibición de viento" (O'Gorman, 2009, p. 58).

Finalmente, aunque el "Desenlace" unívoco de "Cuadrante" y "Fábula" se desdobla en "El caballo blanco", el cuento se apura a concluir la anécdota en [6] y [7], reduciéndose a mínimas viñetas: el parque ama al caballo blanco mientras este ama a la estatua; una noche descubre a la estatua reflejada en la fuente y trata de besarla, llenándose la boca de agua –"Beso. Agua en la boca y risa idéntica en los dientes de ella. Ya todo, todo era imposible" (O'Gorman, 2009, p. 59)–. Desesperado, el caballo blanco se suicida y su cuerpo "guarda la compostura de un daguerrotipo. Romántico" (O'Gorman, 2009, p. 59).

Concretando, los textos de Gerardo Diego tienen una matriz común que conjuga la estética barroca con la apuesta de las vanguardias literarias. Partiendo de una estructura metatextual, conjugan el cubismo y el creacionismo con la parodia del gongorismo, integrando recursos de la fotografía y del cine. La comparación de "El caballo blanco" con los textos referidos demuestra dos rasgos del cuento: uno *metacrítico,* al reconocer la exterioridad de ciertos modelos y cómo adquieren nuevas funciones en su tejido textual, y otro *autoconsciente,* al abstraer su estructura para refundirla en una nueva disposición distinta que abunda en sus elementos, resultando en un carácter paradójico. Para decirlo pronto: Edmundo O'Gorman *parodia la estética paródica* de Gerardo Diego[11] y expande las implicaciones de su sistema a otras dimensiones narrativas.

Según esto, "El caballo blanco" despliega en paralelo una operación sobre su forma narrativa que no está presente en los otros textos. Me refiero a la distinción del tiempo narrativo. En "Cuadrante", la tempora-

11 Peinado Elliot (2006) caracteriza la *Fábula de Equis y Zeda* como un *barroco de la levedad,* "pues ha perdido todo el carácter 'trascendental y atormentadoramente finalista' que define las obras del Barroco histórico, pero reproduce sus propuestas formales y les rinde homenaje" (p. 203).

lidad de la anécdota se corresponde con su configuración estructural tripartita (tarde-ocaso-noche). "Fábula" toma la exterioridad del tiempo barroco refiriéndose a sus partes como "tiempos", acompasados con la estructura musical de la sonata como contraste de dos temas. Sin embargo, la temporalidad en el cuento de O'Gorman es asimétrica a su estructura: cuando no duplica inicios, distiende el tiempo desde la hechura de sus frases o retarda los verbos explorando la hibridez discursiva con fluidas formas líricas y dramáticas, antes de precipitar la anécdota a su final.

En este tenor, podemos apoyarnos en el concepto de *transfiguración narrativa,* propuesto por Norma Angélica Cuevas Velasco (2010), refiriéndose a "textos que, cambiando algunos de los elementos propios de su configuración genérica y discursiva, transforman su modalidad narrativa" (p. 136) sin perder su unidad ficcional ni su configuración propiamente narrativa. Es decir, la investigadora señala el curioso fenómeno característico de algunas obras autoconscientes y metacríticas (pues contemplan su exterioridad y exhiben la operación interna de sus modelos) que despliegan la variación de implicaciones formales en la expresión y su contenido, enfrascadas en un "proceso de hibridación discursiva originado por el fenómeno de tensión y disolución narrativa al que le acompaña la existencia de un pensamiento teórico-literario encarnado en los pliegues del texto" (p. 136), y que "obliga a un reconocimiento de la ausencia-presencia de las estrategias y figuras que intervienen como determinantes en las configuraciones narrativas" (p. 137).

Textos congruentes con la transfiguración narrativa plantean un juego del texto en el que se abstrae su identidad genérica, "evidenciando saltos de un nivel a otro, sea discursivo o enunciativo" (p. 145), para romper con las expectativas de lectura por vía de la parodia y detallar "el modo en que ironía y teoría están en connivencia" (p. 146). Antes de sacrificar o sustraer, complican su configuración, densificando sus implicaciones: atienden a la tradición y le rinden tributo, pero denuncian la clausura operativa de sus modelos, parodiándolos.

La suma de estos aspectos deviene en una configuración que exige observaciones de segundo grado. Su conciencia crítico-reflexiva de las formas literarias y de su propia configuración como artificio indica que la transfiguración narrativa solo ocurriría en textos que operan sobre sí mismos –cuyo carácter crítico tiene consecuencias sobre su estructura, la cual se torna móvil–, revelándose *autopoiéticos.*

"El caballo blanco" exhibe esta misma operación transfigurativa de su forma genérica, convirtiendo al dispositivo narrativo en un recurso autopoiético. Si bien las creaciones de Gerardo Diego entretejen su temporalidad con aspectos formales y comparten su dinámica transtextual con el cuento de O'Gorman, este último explora la posibilidad de una estructura narrativa capaz de trastocar la temporalidad misma del relato, dilatar la acción y suspender su aspecto narrativo. Así, O'Gorman fractura la perspectiva y deja que sean las imágenes las que compongan el tema por vía de la síntesis, colocando todo en un mismo plano y anulando la profundidad de la trama –en contraste con el efecto de la lente que alarga "las perspectivas del paisaje" y lo dilata en "panorámico parque" (Diego, 1999, p. 281).

Esto evidencia la actitud crítica de Edmundo O'Gorman ante la propuesta estética de Gerardo Diego, optando en su cuento por la fragmentariedad, la hibridez discursiva y el diálogo metatextual que embrolla formas líricas, dramáticas y narrativas, particularidades que en "El caballo blanco" adquieren otro nivel en el momento en que la configuración de los fragmentos no solo opera estructuralmente en el dispositivo narrativo parodiando sus modelos, sino sobre la narrativa misma, o bien: la abstracción de las escenas y la trama adquiere un carácter *antinarrativo.* Al respecto, toca destacar otra observación de Cuevas Velasco sobre la transfiguración narrativa:

> La presencia de esta teoría *en* la literatura se acompaña de una característica discursiva que se repite perennemente en las narraciones transfiguradas por dicha presencia: la estructura en abismo, estructura metafic-

> cional o estructura especular, permite el comentario sobre la literatura, sobre su condición ficcional y su estatuto discursivo; es decir, se propone no sólo como un juego lúdico de ficción sino que además se propone como un pensamiento literario. En consecuencia, las afirmaciones que aquí se hagan deberán ser observadas en relación con un corpus de esta naturaleza: aquel cuyas obras rebasan la configuración ficcional para subrayar en su transfiguración el proceso de su hechura, su condición o su deseo de ser escritura; hablo entonces de textos metaliterarios y autoconscientes (Cuevas Velasco, 2010, p. 150).

Visto así, el cuento de O'Gorman manifiesta una operación metacrítica como condición de posibilidad. Su configuración singular "está preparada para la disolución o puesta en crisis de su forma genérica" (p. 141), revelándose artificio en la exterioridad de los moldes que le dan forma. Transgrede su clausura narrativa, se repliega sobre sí mismo y exhibe su estructura como un cuerpo reflexivo y cambiante. Su cualidad metacrítica incentiva la transfiguración narrativa, operación que convierte –revela: *transfigura*– al dispositivo narrativo en recurso autopoético. Esto le da un carácter más que deliberado a la estructura del cuento: es premeditado, dirigiéndose hacia aquello que Cuevas Velasco (2010) reconoce como "teoría *en* la literarura".

CONCLUSIÓN (Y MORALEJA)

Varios años después de su cuento, O'Gorman (2007) publicará "Teoría del deslinde y deslinde de la teoría" *(Filosofía y Letras,* núm. 7, enero-marzo de 1945), un ensayo crítico de las ideas que Alfonso Reyes expuso en *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria* (1944). Para O'Gorman, dado que deslindar es definir, cabe preguntarse primero si la literatura es definible o inefable, advirtiendo que solo podría realizarse el deslinde buscado a partir de un concepto abstracto de literatura, racionalmente construido por la operación teorética. Esto resulta paradójico, pues an-

tes que *abstracción,* la literatura y las demás artes son *mostración:* se refieren a aquello que no puede ser captado por la razón, el *suceder estético* de la experiencia vital humana.

> Se hace teoría de lo que la Literatura (así con mayúscula) tiene de literatura; pero no puede hacerse teoría de lo que la literatura tiene de literatura *para ser* literatura. El "para ser" contiene la realidad objetiva de los casos u obras concretas literarias, las que, en cuanto literarias, escapan a la teoría […] lo esencial de la literatura (lo que de literatura tiene de la literatura *para ser* literatura), es que revela y capta una parte de la realidad que no es la parte teorética (O'Gorman, 2007, pp. 31-34).

Rescato sus conclusiones para establecer la consistencia y continuidad de su pensamiento literario.[12] Así, postulo la posibilidad de atraer a Edmundo O'Gorman dentro del corpus que perfila Norma Angélica Cuevas Velasco (2010), por su permanente observación crítica del fenómeno artístico. Estos rasgos de lectura acumulan a una consideración de O'Gorman como escritor crítico, abrevando de diversas propuestas estéticas en favor de la libertad creadora individual y la mutabilidad de las formas como condición de posibilidad. En este sentido, "El caballo blanco" demuestra una clara concepción del arte y del artista, que su autor ampliará en distintos momentos de su vida, pero, por ahora, una consideración de su pensamiento literario pudiera permitirnos apreciar el resto de su obra bajo una luz distinta.

La idea actual de Edmundo O'Gorman es vicaria de su trayectoria como historiador. Pero los rastros siguen ahí y apuntan a un pensamiento literario paralelo al historiográfico, lo cual permite valorar su obra estéticamente. Si extendemos nuestra lectura al resto de la producción de

12 Presenté una discusión de la crítica que hace O'Gorman sobre *El deslinde* en el III Encuentro de Jóvenes Hispanistas (3-5 de marzo de 2021), organizado por la Universidad de Eötvös Loránd, Budapest. Video de la transmisión disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=XHC_ftNCKyk>.

O'Gorman en esta época, se apreciará lo que hasta ahora alcanzo a definir como una *estética del fracaso.* Poética fundada en la desvalorización de lo útil o productivo según los términos impuestos por la modernidad, asimismo expresiva de una clara idea de lo que son el arte y el artista, perfilando el individualismo en la dedicación al acto de pensar como polémica interna –llena de generosidad, renuncias y riesgos–, sugiriendo los límites y absurdos tautológicos de un pensamiento puramente racional, como denunciaba Ortega y Gasset. En suma, los escritos tempranos de O'Gorman tratan de elevar con ligereza la derrota y el sacrificio intelectual, de sublimar el fracaso a un valor estético, como puede ilustrar este fragmento de "Una divagación" *(Fábula,* núm. 5, mayo de 1934):

> El fracasado que se sabe tal, no es, ¿quién lo duda? igual al simple fracasado. Todo conocimiento trae, a querer o no, sus consecuencias y consecuentemente creció en mí el legítimo orgullo de hacer del fracaso, tan mío, un éxito. Sentí la ineludible necesidad de encontrar, determinar mi destino en algo tan inútil, tan fuera del comercio que no pudiera nunca, aún a pesar mío, reportarme ganancia o beneficio. No es ésta tarea fácil. He aquí que ahora soy un buscador de lo inútil (2018, p. 92).

Bajo estos términos, el pensamiento literario de O'Gorman partiría de la falibilidad del escritor, plantado en el límite de lo indecible y lo ininteligible. Sus primeros pasos en el campo cultural nos ofrecen, además de "El caballo blanco", tres poemas recogidos en *Alcancía* (núm. 1, enero de 1933), que fueron del interés de Arturo E. García Niño (2020) al ligarlos con el primer poemario de Xavier Villaurrutia *(Reflejos,* 1926); "Una divagación", el ensayo literario publicado en *Fábula;* además de algunos textos menores entre 1933 y 1939 que, a pesar de su difícil clasificación, remiten a la forma del ensayo –cualidad que origina la dificultad, precisamente por su variación textual–. Desde 1937 vemos a O'Gorman dar el gran giro historiográfico de su trayectoria y entrar al cauce académico de la profesionalización de la historia en México.

De cualquier forma, el *ethos* literario de Edmundo O'Gorman se mantiene hasta el final de sus días –como ilustran sus "fantasmas" de 1991–, acaso a la sombra de su genio inquisitivo. En su *blog* de *Letras Libres,* Roger Bartra (2010) se refirió a él como "un intelectual complejo que reunía en una sola persona al historiador un poco anticuado y barroco con el agudo e irónico polemista de ideas nuevas y avanzadas" (párr. 1). El hecho es que su reflexión histórica nunca estuvo negada de la intuición y la creación. Para O'Gorman, el historiador debe tener método y rigor, pero también pasión y sensibilidad. Así, su obra representa la *escritura imprevisible,* en tanto que no se alinea con una expectativa o imperativo *a priori* de lectura. La escritura arrastra otras escrituras, con lo cual el texto se convierte en un ser dinámico relacionado con los demás entes. Refiere hacia dentro y hacia fuera, es autónomo y dependiente, *idem* e *ipse.* Herido de historicidad, "El Tiempo será el que mejor nos corazone" (O'Gorman, 2009, p. 56).

REFERENCIAS

Bartra, R. (2010, abril). O'Gorman: historiador imprevisible. *Letras Libres*. https://letraslibres.com/historia/ogorman-historiador-imprevisible/

Bernal, J. L. (1993). Creacionismo y neogongorismo en la poesía 'adrede' de G. Diego. En J. L. Bernal (ed.), *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica* (pp. 43-65). Universidad de Extremadura.

——————— (ed.). (2016). *La poesía de Gerardo Diego* [Estudio bibliográfico]. Fundación Gerardo Diego.

Cuevas Velasco, N. A. (2010). La transfiguración narrativa como apertura de la teoría en la literatura. En N. A. Cuevas Velasco (coord.), *Ejes y figuras. Estudios sobre problemas de la teoría literaria* (pp. 133-172). Universidad Veracruzana/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Diego Cendoya, G. (2000). *Obras completas. Prosa*. Tomo viii. Prosa Literaria (volumen 3), edición de J. L. Bernal, Alfaguara.

Diego Cendoya, G. (1999). Cuadrante (noveloide). En A. Rodríguez Fischer (ed.), *Prosa española de vanguardia* (pp. 270-290). Castalia.

Diego, G. (1932). *Fábula de Equis y Zeda*, E. O'Gorman y J. Fernández (eds.). Alcancía.

Fernández, J. (1963). Alcancía. Memorias de un impresor. En *Las revistas literarias de México* (segunda serie). Instituto Nacional de Bellas Artes-Departamento de Literatura.

——————— (1968). Edmundo O'Gorman, su varia personalidad. En J. A. Ortega y Medina (ed.), *Conciencia y autenticidad históricas. Escritos en homenaje a Edmundo O'Gorman* (pp. 13-18). unam.

García Niño, A. E. (2020). Viaje a los orígenes escriturales de un contador e interpretador de historias: tres poemas de Edmundo O'Gorman en Alcancía 1 (enero de 1933). *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, 41(160), 134-151.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Taurus.

O'Gorman, E. (2007). Teoría del deslinde y deslinde de la teoría. En Á. Matute (ed.), *Ensayos de filosofía de la historia* (pp. 21-338). unam.

——————— (2009). "El caballo blanco", en *Imprevisibles historias. En torno a la obra y legado de Edmundo O'Gorman*. Estudio preliminar y edición de Eugenia Meyer. fce, unam, pp. 55-59. Originalmente publicado en *Nuestro México* (n. 1, marzo de 1932), disponible también en (2018). Vida mexicana, 1922-1923. Nuestro México, 1932. Edición facsimilar, fce, 1981 (edición electrónica de 2018).

Ortega y Medina, J. A. (ed.) (1976). *Conciencia y autenticidad históricas. Escritos en homenaje a Edmundo O'Gorman*. unam.

Peinado Elliot, C. (2006). Entre el Barroco y la Vanguardia. La Fábula de Equis y Zeda de G. Diego. *Philologia Hispalensis*, (20), 175-204.

Redondo, B. (comp.) (1994). *Cartas a Ermilio*. uady.

(2018). Alcancía, 1933; Fábula, 1934. Edición facsimilar, fce, 1981 (edición electrónica de 2018).

——————— Contemporáneos, t. i-xi. Edición facsimilar, fce, 1981 (edición electrónica de 2018).

(2018). Letras de México, t. i-ii. Edición facsimilar, fce, 1984 (edición electrónica de 2018).

EL HABITANTE Y SU ESPERANZA, ROMPECABEZAS NARRATIVO

Gabriel Manuel Enríquez Hernández
Universidad Nacional Autónoma
de México, México

INTRODUCCIÓN

Hacia el segundo semestre de 1925, Pablo Neruda atravesaba por una crisis, lo mismo económica que emocional. Su padre le había retirado el precario apoyo económico con el que se sostenía al enterarse de que su hijo había abandonado los estudios en el Instituto Pedagógico de Santiago de Chile. Rubén Azócar, hermano de Albertina y amigo del poeta, después de haberse reencontrado con él al regresar a la capital –tras haber pasado dos años en México–, delineó el sentimiento de pérdida y búsqueda por el que atravesaba el joven poeta en aquel momento: "A pesar del éxito de sus *Veinte poemas,* la situación anímica de Pablo era angustiosa y desconcertada. Me parecía que su alma girara sobre sí misma, tratando de encontrarse" (Sicard, 1981, pp. 84-85).

En enero de 1926, Neruda se reunió con su editor. Con la intención de capitalizar la fama que para entonces el poeta había adquirido por el éxito de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada,* Carlos Nascimento le propuso escribir una novela, un relato en donde se incluyera una historia de amor y un crimen. En la lectura propuesta por Hernán Loyola (2006), la ficción narrada por el poeta bien "Podría ser una historia de delincuentes urbanos o rurales. O podría tratarse de artistas malditos, escritores bohemios, pintores geniales y bebedores, gente de ciudad con afición a comportamientos y a brebajes prohibidos. O bien ladrones de ganado, cuatreros, enemigos de la propiedad ganadera o lati-

fundista" (p. 225). Por mi parte considero que, en la génesis y en el desarrollo de la novela, Pablo Neruda solo pudo dar cabida a la idea de escribir una historia sobre poetas. Adelanto mi razón para ello: los ladrones de caballos, como los poetas, suelen apropiarse de lo ajeno.

UNA SILUETA DEL ROMPECABEZAS TERMINADO

El primero en escribir un artículo sobre la novela de Neruda fue Carlos Cortínez. Cuatro años después de su trabajo, en 1977, se publicó el de Lucía Guerra-Cunningham; finalmente, en 1978, el primero de Hernán Loyola.[1] Desde luego, no fueron los únicos que se interesaron por este solitario texto de Neruda. Siete años antes del trabajo pionero de Cortínez, Emir Rodríguez Monegal, en 1966, había publicado su libro *El viajero inmóvil. Introducción a Pablo Neruda.* En sus páginas, Rodríguez Monegal (1966) anotó dos aspectos que la crítica posterior repetiría con frecuencia: el primero se atiene al contenido narrativo, a saber, la historia del triángulo amoroso entre dos contrabandistas y una mujer y, el segundo, a la forma, al destacar el tono lírico del lenguaje. Años después, otros estudios se enfocaron en el carácter vanguardista de la novela, ya en definir los vínculos que esta mantenía con el surrealismo, ya con el romanticismo, o con la angustia y el deseo.[2]

Una de las dificultades que *El habitante y su esperanza* ha planteado a sus lectores es alcanzar una lectura de interpretación asertiva pues,

---

1 Loyola (1980) repitió con otra edición este mismo artículo en *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica,* misma que se complementó con nuevas aportaciones en *Neruda. La biografía literaria,* de 2006.

2 Véanse, por ejemplo, los estudios de Sonia Mattalia (2005), *"El habitante y su esperanza:* de la angustia al deseo", María Aparecida da Silva (2004), *"El habitante y su esperanza,* más allá del surrealismo" y María José Ramos de Hoyos (2006), "En las orillas de un género. *El habitante y su esperanza.* Novela de Pablo Neruda". A ellos habría que agregar a los que visitaron esta novela de paso, a través de comentarios realizados en un estudio introductorio de la obra del poeta, o por haberla colocado en una antología narrativa. A pesar de estos trabajos, si se les compara con el número de trabajos destinados al resto de la obra del chileno, como bien señalaba Cortínez (1973), la novela ha sido desatendida por la crítica.

a casi cien años de su publicación, no se ha comprendido la estructura narrativa y, más preocupante todavía, es que, bien a bien, no se conoce con certeza cuáles son los acontecimientos que se desarrollan en la trama, más allá del triángulo amoroso entre dos ladrones de caballos y la mujer de uno de ellos, así como su posterior asesinato a manos del marido. De igual manera que Rodríguez Monegal (1966), Cortínez (1973) propuso que la trama de la novela estaba basada en la historia de los cuatreros y el intento de venganza por parte del amante:

> La historia de un asesinato de una mujer por su marido, en razón de amores que ella mantenía con un compañero suyo de fechorías, a la vez que sigue un intento de venganza no materializada […] O mejor dicho: es el propósito de un apasionado cuatrero lírico de tomar venganza en contra del marido de su amante, a la vez compañero suyo de correrías, quien la ha asesinado, huyendo posteriormente (p. 163).

A la incertidumbre sobre lo narrado en la diégesis, se añadía la incertidumbre textual que Carlos Cortínez (1973) adjudicaba, entre otros factores, a la insuficiencia de credibilidad que el narrador provocaba en el lector, debida lo mismo a sus contradictorias declaraciones que a su sintaxis anómala: nadie sabía lo que allí sucedía –ni el narrador mismo comprendía lo que narraba–. La sentencia de Cortínez (1973) prácticamente consolidó el epitafio que ostentó en la tumba del olvido la ficción de Neruda: "Debo advertir que, en este relato de Neruda, por más que extrememos nuestro afán viviseccionador, no lograremos *entender* por completo" (p. 162).

Eulogio Suárez compartió el desánimo de Cortínez. Poco después de referir una receta narrativa que el propio Neruda muchos años después le había prescrito a Jorge Edwards –"Escribe una novela en que pasen muchas cosas: muertes, amores, asesinatos, viajes"–, Suárez (2016) comentó: "Es lo que encontramos en las páginas de *El habitante y su esperanza*, aunque en dosis homeopáticas. Lo grande, lo inabarcable e indes-

cifrable, es el mundo que el poeta escondió detrás de los hechos narrados. Esta pequeña, mínima obra de Pablo Neruda tiene en mi opinión tantos o más enigmas que *Residencia en la Tierra,* lo que es mucho decir" (p. 56). En principio, coincido con Eulogio Suárez, pero difiero en su carácter de indescifrable: Neruda eligió el camino subjetivo en lugar del objetivo, lo que obliga al lector a llevar a cabo un proceso de investigación para revelar lo que hay de objetivo en la escritura del poeta; dicho proceso nos entrega lo que en principio parece inabarcable porque Neruda buscó escribir un texto difícil, pero descifrable.

Varios años después, en 1999, Enrico Mario Santí prolongó el eco de la historia amorosa, así como el aspecto lírico de la novela: "No encontraremos en este relato –que bien puede haberse basado en algunas experiencias eróticas autobiográficas, o al menos reales– un desarrollo realista. Se trata más bien, de una serie de recuentos líricos, ambientado en el campo chileno, cuya clave es el triángulo amoroso y su desenlace fatal" (p. 87*).* Si bien un "triángulo amoroso" tiene cabida en el texto de Neruda, no hay en el relato un desenlace fatal porque el intento de asesinato, el que pretende concretar la venganza, no se lleva a cabo. Además, Neruda no se basó en sus experiencias eróticas autobiográficas para desarrollar su novela; empleó en su lugar un símbolo creado por la tradición poética occidental, particularmente el empleado por Rubén Darío en su poema "Invernal" de *Azul:* la amada es la musa, el vehículo de inspiración que se concreta en el poema. En consecuencia, no se puede tomar como una experiencia más o menos "real". Las mujeres amadas que aparecen en la novela de *El habitante y su esperanza,* Irene, Lucía o Licha, no provienen de la biografía del poeta, sino del símbolo empleado por la tradición poética de Occidente.

A la incertidumbre narrativa del texto de Neruda habría que añadir, además, la oscilante interpretación sobre su género literario. Cortínez (1973) trazó la alternancia genérica producida entre aquellos críticos que consideraban la novela "como un 'relato' o un 'cuento largo', y los que advertían en ella una serie de poemas en prosa, o una sucesión de 'close-ups' estupendamente vestidos" (p. 160).

A mi entender, el problema del género tiene su origen en algunos malentendidos. El primero ha sido favorecido por la extendida creencia que consiste en plantear que Pablo Neruda solo es poeta –determinación que, de algún modo, implícitamente, impedía que escribiera una novela–, visión que, como corolario de otras, externaba Saúl Yurkievich en la introducción general a las obras completas del autor, volumen I de la edición de Galaxia de Gutenberg de 1999. Moderno Midas lírico, todo lo que Neruda escribía se transformaba en poesía; incluso si escribía en prosa, esta sería poética:

> Neruda es exclusivamente poeta. Neruda es funcional y medularmente poeta. Todo lo que presume, palpita, piensa, todo lo que experimenta, todo lo que sucede, todo lo que percibe, siente, imagina, lo transfigura en su poesía. Su prosa, desde *El habitante y su esperanza. Novela* hasta *Confieso que he vivido,* pasando por *Anillos, Residencia en la Tierra, Viajes* y *Una casa en la arena,* es por el imperio de la imagen, por lo melódico y figurado de la lengua, prosa poética (Yurkievich, 1999, pp. 77-78).

El crítico argentino no fue el único en pensar de este modo. En sus palabras resuena la estimación que cuatro décadas antes, en 1966, Emir Rodríguez Monegal hiciera sobre *El habitante y su esperanza:* "Novela en que Neruda poetiza algunas aventuras eróticas tal vez reales, transfiriéndolas a un ambiente más o menos apócrifo de contrabandistas" (p. 54). Como bien ha señalado María José Ramos de Hoyos (2006), Rodríguez Monegal evitó emplear el verbo inherente al género: "En su descripción, el crítico substituye el verbo 'narrar' por 'poetizar', e intenta dar cuenta del carácter incierto del texto por medio de expresiones indefinidas como 'algunas aventuras' o un ambiente más o menos 'apócrifo' –con esta última, muestra no haber entendido el sustrato autobiográfico auténtico que existe en el texto de Neruda" (p. 88).

Ramos de Hoyos (2006) –basada en una declaración que Neruda hiciera al escritor Alfredo Cardona Peña en 1950– vinculó el paisaje de

la infancia del poeta con el sustrato de la narración: "Este puerto [Puerto Saavedra] ha tenido influencia en *El habitante y su esperanza* y *Veinte poemas de amor.* Hay en ellos mucha creación emocional de mis recuerdos marinos" (p. 92). Personalmente, considero que este sustrato biográfico del paisaje no es determinante para la novela. Si bien tiene algunas conexiones con los paisajes de la infancia, estos se encuentran subordinados a la estética de lo sublime, idea muy extendida entre los poetas a partir del ensayo de Edmund Burke (1987), *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello,* de 1757. Este hecho me lleva a proponer que Neruda recuerda el paisaje marino de Puerto Saavedra, pero en realidad el paisaje se transforma en la novela en un sustrato literario antes que biográfico. Más adelante abordaré esta cuestión.

La proclividad del carácter poético de la novela se mantiene en los análisis genéricos de Alain Sicard (1981) y Hernán Loyola (2006). El primero consideró que, a causa de que en la autodenominada novela hay mayor introspección que acción, la narratividad se derrumba y de sus escombros emerge el poema. No sería descabellado suponer que, en el discernimiento crítico de Sicard, como en el de otros especialistas, subyace la idea que caracteriza al poema en prosa que Baudelaire (2002) delineó en su "Carta a Arsène Houssaye", prefacio de su libro *El spleen de París,* de 1869:

> Querido amigo, le envío una obrita de la cual podría decir, sin injusticia, que no tiene pies ni cabeza porque todo, al contrario, es aquí a la vez pies y cabeza alternativa y recíprocamente. Considere usted, se lo ruego, qué admirables comodidades nos ofrece a todos, a usted, a mí, al lector. Podemos cortar donde nos plazca, yo mis ensoñaciones, usted, el manuscrito y el lector, su lectura, porque no me sorprende la voluntad reacia de éste en el hilo interminable de una intriga superflua. Quite usted una vértebra y los dos pedazos de esta morbosa fantasía se reunirán fácilmente. Córtela en numerosos fragmentos, y verá que cada uno de ellos puede subsistir aparte […] ¿Quién es aquel de nosotros que, en sus días de in-

> fancia, no ha soñado el milagro de una prosa poética musical, sin ritmo y sin rima y lo bastante dócil y contrastada para adaptarse a los movimientos del alma, a las ondulaciones de la ensoñación y a los sobresaltos de la conciencia? (p. 17).

La manera en que Baudelaire caracteriza a sus poemas en prosa perfila un traje hecho a la medida para la novela de Neruda, especialmente si consideramos la observación de José Bergamín: "La invención poética de la prosa es un proceso de depuración artística del lenguaje", en la cual *"El poema en prosa es* la primera etapa de esta última y corta evolución –que ha parecido una revolución–: la prosa de los poetas" (en Millares, 2013, p. 32). La propuesta del poema en prosa, en consecuencia, es plausible si se considera, además, la proximidad tutelar literaria que Neruda mantuvo con Baudelaire. De hecho, Loyola (2006) advirtió que el capítulo nueve de la novela es justamente un poema en prosa publicado como tal en la revista *Atenea* el 3 de mayo de 1926, titulado "Soledad de otoño" (Neruda, 2001, p. 307), fecha que lo valida como coetáneo a la escritura de *El habitante y su esperanza.* A pesar de que el texto narrativo de Neruda pone de manifiesto algunas de las características que Baudelaire proponía para sus poemas en prosa –circularidad narrativa, intriga superflua, fragmentos que pueden tornarse independientes, prosa musical, reflejo del alma, sobresaltos de la conciencia y la ensoñación del autor plasmada en el texto–, sostengo que en *El habitante y su esperanza* se narra una historia progresiva con una serie de entramados, y que hay en el texto de Neruda "una 'trama', una 'intriga', una historia 'con sentido'" (Pimentel, 1998, p. 21), como ya lo había adelantado Lucía Guerra-Cunnigham en 1977: "El narrador parece no sentir la necesidad de explicar lógicamente sus evocaciones a un lector ficticio y éste debe participar activamente para eliminar la ambigüedad y el caos. Esta innovación ha llevado a pensar a algunos críticos que la novela carece de coherencia y que no es más que un conjunto de poemas unidos por un débil hilo argumental" (p. 471).

Con mayor originalidad que sus antecesores, Lucía Guerra-Cunningham (1977) abandonó la historia de los cuatreros y optó por focalizarse en la morosa pérdida de esperanza de su personaje principal, aspecto que atendía a uno de los elementos del título de la novela, la esperanza.[3] Para Guerra-Cunningham (1977), la novela está dividida en dos partes. En la primera, aunque con segmentos fragmentados, hay un orden lógico y se caracteriza por la esperanza del narrador puesta en que su vida se realizará plenamente; en la segunda, caracterizada como la etapa de la desesperanza, la realidad interior del personaje progresivamente culminará en una sección onírica que se correlaciona con una realidad exterior caótica, despojada de coherencia objetiva, incluso descrita con anomalías sintácticas. De esta manera, para Guerra-Cunningham (1977), el argumento consistía en que el "protagonista sufre un cambio interior que lo lleva de la esperanza a la desesperanza" (p. 471):

> Básicamente, la obra presenta la trayectoria de un protagonista que va perdiendo paulatinamente la esperanza de alcanzar el cumplimiento de todos sus anhelos. Esta transformación interior se discierne en el plano estructural por la presentación de dos partes en las cuales se produce un cambio en cuanto al tipo de realidad presente y al estilo (Guerra-Cunningham, 1977, p. 471).

Ciertamente, el poeta oculta información en el discurso narrativo, aspecto que obliga al lector a realizar una serie de recursos interpretativos para desentrañar el sentido. Al escribir su novela, Neruda construyó aquello que Ingarden (1998) denominó *espacios de indeterminación,* huecos provocados por la selección y exclusión de acontecimientos y detalles

3 Cortínez (1973), un par de años antes que Guerra-Cunningham, había otorgado un lugar central a la esperanza, aunque la destinaba a una colectividad en lugar de un individuo: "Podría argumentarse válidamente que la acción medular es, en cambio, la sucesión de acontecimientos rutinarios que van afectando de modo pasajero, cíclicamente, a los hombres y la necesidad que estos tienen de encontrar alguna razón vital, alguna esperanza que justifique su pasión" (p. 164).

realizados por el autor. El objetivo de emplear la indeterminación coloca al lector en el centro de lo narrado: era este quien debía otorgar sentido a través de un acto de concreción; aspecto que no necesariamente debe entenderse, según Barthes (1994), como una interpretación arbitraria, ni "que adquiera un sentido subjetivo de infinitas posibilidades" (p. 69), sino, más bien, que los contenidos de la obra son significativos cuando "formen un todo coherente previamente contenido en la misma" (Eagleton, 1998, p. 107).

Es evidente que en esta obra de Neruda hay elementos líricos, tanto en la forma como en el contenido, pero estos se encuentran supeditados al acto de narrar una historia que posee un inicio, un desarrollo argumental y un desenlace, en la que se corresponden la trama de los cuatreros con la del narrador lírico. Por otra parte, en ese mismo año, 1926, Neruda trabajaba de manera conjunta con Tomás Lago en un libro de poemas en prosa, destinado a la imprenta del mismo editor, Carlos Nascimento: *Anillos.* En algunos de ellos hay claves para comprender la novela, manifestación de que Neruda buscaba realizar una literatura orgánica. En consecuencia, si la novela estuviera estructurada a partir de poemas en prosa exclusivamente, resultaría un esfuerzo repetitivo, artísticamente hablando, carente de interés para el joven cuanto ambicioso poeta.

En cambio, la novela cuenta con dos partes perfectamene diferenciadas y con un prólogo que, como bien ha observado el profesor Luis Íñígo-Madrigal (2005), funciona como vínculo entre autor y narrador. Gracias a él sabemos que ambos son poetas. Esta especie de bisagra narrativa se repite en el capítulo 9, fin de la primera parte e inicio de la segunda, ambas narradas de manera lineal. De allí que no concuerde con la propuesta de los estudiosos que alternan los capítulos, como Baudelaire proponía para sus poemas en prosa. Entre otros, Loyola (1980) propone una lectura no secuencial para los capítulos de la novela corta de Neruda:

> Esta segunda parte acentúa la disposición laberíntica del relato, su complicado montaje. Los capítulos XII y XIII, en efecto, parecen más inteligi-

> bles si leídos como *retour en arrière* o retrospección referida a un tiempo narrativo anterior a la fuga de los capítulos x y xi e inmediatamente posterior al asesinato de Irene. Las alusiones a la 'cruz verde de madera', al cementerio y a la vivienda del narrador (cap. xii) se aclaran en el contexto de la reciente muerte de Irene en Cantalao; como también del ánimo de abatimiento, abulia y obsesión en que queda el narrador, inmóvil, indeciso, soportando miserablemente el paso del tiempo (p. 224).

Por otra parte, considero importante añadir que el prólogo de la novela, leído superficialmente, conduce a una lectura errónea del texto y del género. Son palabras que el propio Neruda (1926) suscribe allí: "He escrito este relato a petición de mi editor. No me interesa relatar cosa alguna. Para mí es labor dura, para todo el que tenga conciencia de lo que es mejor, toda labor es siempre difícil. Yo tengo predilección por las grandes ideas, y aunque la literatura se me ofrece con grandes vacilaciones y dudas, prefiero no hacer nada a escribir bailables o diversiones" (pp. 7-8). Es entonces que las palabras del propio autor provocan otro despiste al escribir esta especie de carta de creencia que Loyola (1980) observa en Neruda ante la solicitud de su editor: "Neruda sólo cree en la poesía y asume la tarea como un *compromesso* o transacción que necesita explicar. De ahí el prólogo" (p. 213). El prólogo forma parte de la trama narrativa y es uno de los goznes sobre los que gira la estructura de la novela, pero Neruda –como cualquier otro autor– no tiene necesidad de explicar ninguna transacción. En aquellos años el poeta transitaba por los caminos del símbolo y de la subjetividad, lo que bien equivale a mantenerse distanciado de la realidad inmediata. Coincido en este aspecto con Lucía Guerra-Cunningham (1977): "Los personajes, lejos de representar a tipos reconocibles en una sociedad determinada, se transforman en símbolos y conceptualizaciones del mundo interior del protagonista" (p. 476). Pienso, además, que Neruda anuncia en estas líneas su preferencia por una literatura difícil, incómoda para aquellos lectores que buscan *divertimento*. Ahondaré en estos aspectos a la brevedad.

Nos encontramos ahora ante un panorama consumado que conduce a una interpretación desviada: Neruda es poeta y, en consecuencia, solo escribe la historia de *El habitante y su esperanza* por compromiso con el editor, ya que fue él mismo quien manifestó que no le interesaba "relatar cosa alguna". Retomo la perspectiva proyectada por Yurkievich (1999) –aquella en la que "Neruda es exclusivamente poeta"–, pronunciamiento que nos incita a pensar que la poesía no admite narrativa; y viceversa. Esta consideración omite una parte importante de la poesía en lengua española, especialmente los romances, o la poesía épica, que sí narran una historia. Por otra parte, considero oportuno recordar que en la obra de poetas que preceden a Neruda hay novelas importantes. Gerard de Nerval publicó *Aurelia;* Baudelaire, *La fanfarlo;* Rainer M. Rilke, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge;* Gutiérrez Nájera, *Por donde se sube al cielo;* José Martí, *Amistad funesta;* José Asunción Silva, *De sobremesa;* Pedro Prado, *Alsino,* por mencionar algunos ejemplos muy cercanos al poeta chileno. Ciertamente, como Neruda, su recurrencia al género se presentó de manera ocasional.

Con idéntico sentido que el anotado en el párrafo anterior, se ha argumentado que Neruda declaró en un par de oportunidades no tener interés por narrar o contar, afirmación que atañe no solo a las páginas del prólogo de *El habitante y su esperanza.* Ramos de Hoyos (2006) nos recordó dos momentos en que el poeta negó su disposición para escribir novelas: el primero es un verso de *Tentativa del hombre infinito,* de publicación muy cercana a la novela, en 1925: "Yo no cuento, yo digo en palabras desgraciadas"; el segundo se presentó durante una entrevista que concedió al escritor y periodista español Alardo Prats, en 1935. En aquella ocasión el poeta rechazó escribir teatro porque demandaba reglas y anécdotas. "Tampoco me atrae la novela. He hecho y hago prosa; pero prosa poética. Hay que respetar las calidades de los seres; la del poeta es cantar allí donde se encuentre" (en Ramos de Hoyos, 2006, p. 88). A esta última declaración habría que añadirle el contexto para comprenderla mejor: Neruda se encontraba en Madrid a un año de estallar la Guerra Civil. García Lorca y Rafael Alberti, poetas que lo dieron

a conocer y lo impulsaron en España, y lo defendieron ante los ataques de plagio en Chile, estaban comprometidos con la República. El poeta chileno advertía el inminente compromiso político que se cernía sobre su obra. Esta declaración bien puede leerse como su reticencia para abandonar el tipo de poesía que él escribía en aquellos momentos, la de *Residencia en la tierra.* Y por esta razón habla de respeto (a su calidad de poeta, se entiende). Como es sabido, meses después, Neruda terminará por asumir la poesía comprometida. Por otra parte, si bien el verso de *Tentativa…* –"yo no cuento, yo digo en palabras desgraciadas"–, coetáneo a la escritura de *El habitante y su esperanza,* puede promover la idea de que Neruda rechazaba completamente la escritura narrativa, aquel libro estructura una secuencia narrativa que describe el viaje que la voz lírica realiza a través de la noche y de sí mismo en busca de una manera *personal* de escribir. Ni qué decir de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada,* libro que, en palabras de Hernán Loyola (2006), se organiza tardíamente "como una parábola *narrativa* de una experiencia amorosa" (p. 151).[4] En síntesis, no se puede argumentar que Neruda *solamente* escribe poesía, genéricamente hablando, porque, incluso en ella, hay un alto grado de narratividad. Es este asunto lo que afirma, desde el punto del narrador, Robert Louis Stevenson en la polémica que mantuvo con Walter Besant (2014) y Henry James en torno al arte de la ficción:

> Es impropio hablar del "arte de la ficción" como hacen Besant y James. Pues "la ficción es un elemento que está en todas las artes, salvo la arquitectura". Hay ficción en prosa y en verso. La hay, incluso, en la poesía lírica.

---

4 Recuérdese, además la cita de Loyola (2006) en la que traza el sentido de su libro *Neruda. La biografía literaria:* "Más significativo aún es el importante grado de narratividad que atraviesa la obra misma de Pablo Neruda. Porque ésta, en buenas cuentas, es el relato en clave poética de la trayectoria y peripecias –íntimas y externas– de un héroe constante llamado también Pablo Neruda. Sobre esta característica se funda por lo demás la presente 'biografía literaria', que no sería posible sin la narratividad que gobierna los avatares y metamorfosis del Yo enunciador-protagonista dentro del desarrollo de la producción poética de Neruda, permitiendo una red de alusiones internas a ese conjunto de textos" (p. 221).

> Por lo demás, una narración no siempre se refiere a los hechos ficticios: ahí están la historia y la biografía para corroborar que los procedimientos narrativos no son exclusivos de la ficción. Lo correcto, en literatura, es hablar del "arte de la narrativa en prosa" (pp. 13-14).

Finalmente, lo que este trabajo se propone demostrar es que, a pesar de que el texto de Neruda puede contener elementos líricos –los hay en las descripciones, o en la adjetivación–, y de que incluso contenga un poema en prosa, el del capítulo IX, a pesar de las opiniones del poeta sobre su propia obra, esto no impide que Neruda haya escrito narrativa en prosa, específicamente, una novela corta.

LA SILUETA DEL ROMPECABEZAS

Algunas de las claves más importantes para aprehender la novela de Neruda las proporcionó Luis Íñigo-Madrigal en su breve artículo de 2005. La primera, y posiblemente la más importante, fue señalar que el error de los críticos que le precedían consistía en haber considerado a Neruda como habitante solitario de una isla olvidada. Ignorar el hecho de que *El habitante y su esperanza* pertenece a la tradición narrativa de la novela modernista y, de manera general, a la hispanoamericana –y, de manera específica, a la chilena de las primeras décadas del siglo XX– conducía inevitablemente a una lectura carente de asidero:

> Parte de la interminable bibliografía crítica sobre Neruda está recorrida, si se me permite parafrasear la frase de Borges sobre Whitman, por dos incesantes supersticiones: la primera supone que Neruda, el poeta, es un ejemplar único que no tiene pares ni antecesores en la literatura de su mundo; la segunda postula que toda la obra de Neruda, el hombre, forma parte de un proyecto cuyo fin y etapas están fijados, más o menos conscientemente, desde la adolescencia y que se cumple sin pasos en falso (Íñigo-Madrigal, 2005, p. 34).

El primer dato que proporcionó Luis Íñigo-Madrigal para vincular la novela de Pablo Neruda con la tradición hispanoamericana resulta contundente. De las veinticinco novelas de autores chilenos publicadas en 1926, año de la publicación de *El habitante y su esperanza,* veintiuno eran novelas cortas; de estas últimas, once de ellas fueron publicadas por la revista semanal *Lectura Selecta,* ocho por diversas editoriales y dos más por la editorial de Carlos George Nascimento (Íñigo-Madrigal, 2005). Al igual que las colecciones homólogas argentinas, colombianas, españolas o venezolanas, según el académico español, las novelas cortas chilenas pretendían incorporar diversos grupos sociales a la lectura y a la escritura. La novela corta se presentó entonces como un vehículo ideal para alcanzar este objetivo, gracias a su escaso número de páginas, grandes tiradas, precio reducido, así como –añadirá más adelante Patricia Poblete Alday (2015)–, su propuesta de contener en un solo número una historia completa.

Por otra parte, si bien el propósito principal de Poblete (2015) fue destacar la incidencia del cambio de papel para impresión en el aumento de producción de libros de cuento en Chile, de manera colateral, aunque no menos importante, abordó la destacada labor que desempeñó la revista semanal chilena *Lectura Selecta* en el aumento de edición de novelas cortas en aquel año. La fundamentación para incluir novelas cortas se encuentra, a decir de la estudiosa chilena, en que la línea que la diferencia del cuento extenso es lo mismo sutil que imprecisa:

> Las cifras de publicación aumentan de manera significativa recién en la década del 20, cuando la producción de papel local comienza a desplazar, paulatinamente, al papel importado. Entre 1920 y 1929, se publicaron 86 libros de cuentos, esto es, casi el triple de la década anterior (34). En este incremento tuvo especial incidencia la publicación de folletines y suplementos periódicos, sobre todo *Lectura Selecta*, presentada como "Revista semanal de novelas cortas". Esto es: a diferencia del folletín tradicional, no se trataba de novelas por entregas, sino de narraciones breves conte-

> nidas en un único suplemento. Editada por la Imprenta Sociedad Boletín Comercial Salas & Cía., publicó 62 números entre 1926 y 1928, y su principal diferencia respecto de folletines previos (como los de los diarios *El Progreso* y *La Nueva República,* que los integraron desde 1842 y 1894, respectivamente), fue que no publicaba traducciones de obras extranjeras, sino de textos de autores nacionales […] su catálogo de autores incluía tanto a escritores "profesionales" y reconocidos (p. e. Mariano Latorre, Joaquín Edwards Bello, Manuel Rejas o Salvador Reyes) como aficionados sin más publicaciones que las que aquí realizaron (Poblete Alday, 2015, pp. 137-138).

De los estudios de Íñigo-Madrigal y Patricia Poblete en torno a la novela corta chilena se desprende la pertenencia de *El habitante y su esperanza* al auge editorial de la novela corta en Chile, promovido por el cambio de papel para imprimir, lo mismo que a una modernización de maquinaria que permitía la ampliación del sistema de producción de las empresas editoriales. Ante el incremento en este rubro, resulta explicable la solicitud del editor Carlos Nascimento a Neruda: a la par de querer explotar la fama de los veintiún poemas de amor, buscaba "instaurar su propia colección de novelas cortas" (Íñigo-Madrigal, 2005, p. 37), aunque también quedan evidenciadas sus limitaciones: mientras la Imprenta Sociedad Boletín Comercial Salas & Cía. logró publicar once novelas en 1926, Nascimento solamente alcanzó dos: *Bestia dañina* de Martha Brunet, con sus 94 páginas, acompaña a las 76 de *El habitante y su esperanza* en ese par.

A Hernán Loyola (2006) no le convenció la categoría genérica en la que se ubicó desde su primera edición a *El habitante y su esperanza:* "La indicación *Novela* que ya en la primera edición aparece bajo el título de cubierta, en verdad le queda grande al relato considerando su número de páginas o palabras" (p. 223). No fue el único en emplear la cantidad de páginas para considerar el género. Cortínez (1973), al señalar sus márgenes y tipografía desmesurada en la edición de 1926, así como las

12 páginas que ocupaba la novela en las obras completas, determinó que no llegaba ni a una "nouvelle", pues en Francia este género demandaba por lo menos 20 páginas. Si bien cabe recordar que en aquellos años la cantidad de páginas era una característica determinante del género, no deja de extrañar la decisión de Loyola (1980), puesto que este conoció la revista *Lectura Selecta,* ya que citó un brevísimo prefacio que el joven poeta escribió para "una novela corta de J. Pérez-Doménech, *La moscovita de los transatlánticos,* número 10 de la revista *Lectura Selecta* de Santiago" (p. 221). Esta novela se publicó algunos meses después de haberse impreso *El habitante y su esperanza,* pues su texto apareció fechado el 8 de abril de 1927. El prefacio de aquella novela es útil para comprender hacia dónde dirigía sus esfuerzos narrativos el escritor de entonces 22 años:

> La novela es la clásica emboscada del escritor. Éste se pega fraudulentamente al miserable ser de la realidad y su expresión se convierte en desnudos residuos, en congregaciones estériles de acciones y su premeditado fluir se arrastra a cansados tumbos. La mala ley del sensacionalismo, del naturalismo, del localismo inaugura casi siempre la pluma del joven autor y lo convierte en vástago de innumerables generaciones decaídas. En tal corriente de libros no aparece ningún elemento sobrenatural o delicado, su tejido es supersticiosamente igual y no desarrolla esa sustracción del alma al mundo que guarda como tesoro la condición de poeta ejemplar.
>
> No así en este cuaderno de Pérez-Doménech. Por entre sus letras y moviéndolas un poco, desordenando su rigidez tipográfica, pasa un aire dulce, letal, entusiasta, misterioso, empapando sus objetos literarios y acendrándolos con luz libre.
>
> Este cuaderno tiene también sabor de viajes, y como un generoso itinerario, exhibe su rápida designación de tierras, embarcaciones, aguas nocturnas, travesías y pasión (Neruda, 2001, p. 326).

Neruda escribió este texto que, como suele suceder en algunos escritores, habla más de sí mismo que de la novela de Pérez-Doménech. En él

describe con claridad el objetivo de *El habitante y su esperanza*. Está presente, además, la huella del enfrentamiento, literariamente hablando, entre la novela naturalista y la "novela nueva" que, según Meyer-Minnemann (2010), muchos años después será etiquetada con el nombre de "novela de fin de siglo".[5] Entre la narrativa realista –y de manera específica, la naturalista–, y el sensacionalismo o el localismo, Neruda opta por una novela nueva, capaz de provocar una "sustracción del alma al mundo", idea de origen platónico –la denominada *theia mania*–, adjudicada a la melancolía poética por los románticos, expresión, a su vez, de un "poeta ejemplar". Una novela, en síntesis, capaz de conmover a lectores exigentes.

El siguiente es el prólogo de cuatro párrafos con el que Pablo Neruda inició su viaje creativo hacia la prosa de ficción que se aventura por tierras misteriosas para dotarlas de un atribulado estado del alma, el propio. Por su trascendencia para la arquitectura de la novela lo reproduzco íntegro:

> He escrito este relato a petición de mi editor. No me interesa relatar cosa alguna. Para mí es labor dura, para todo el que tenga conciencia de lo que es mejor, toda labor siempre es difícil. Yo tengo siempre predilecciones por las grandes ideas, y aunque la literatura se me ofrece con grandes vacilaciones y dudas, prefiero no hacer nada a escribir bailables o diversiones.
>
> Yo tengo un concepto dramático de la vida, y romántico; no me corresponde lo que no llega profundamente a mi sensibilidad.
>
> Para mí fue muy difícil aliar esta constante de mi espíritu con una extensión más o menos propia. En mi segundo libro, *Veinte poemas de*

5 Esta es la diferencia entre una y otra, según Meyer-Minnemann (2010): "Mientras en la novela naturalista prevalecía el interés por una narración que hacía entendible el porqué de determinados comportamientos humanos, los cuales se explicaban –incluso experimentalmente– recurriendo a los detalles de origen, momento y ambiente social de los personajes narrados, en la 'novela nueva' –que sólo mucho después recibirá el nombre de 'novela de fin de siglo'– dominaba un interés por el cómo, ya no de los comportamientos humanos, sino de las complejas disposiciones psíquicas instigadoras de esos comportamientos" (párr. 3).

> *amor y una canción desesperada,* ya tuve algo de trabajo triunfante. Esta alegría de bastarse a sí mismo no la pueden conocer los equilibrados imbéciles que forman parte de nuestra vida literaria.
>
> Como ciudadano, soy hombre tranquilo, enemigo de leyes, gobiernos e instituciones establecidas. Tengo repulsión por el burgués, y me gusta la vida de la gente intranquila e insatisfecha, sean estos artistas o criminales (Neruda, 1926, pp. 7-9).

Lo que Neruda anuncia desde el primer párrafo es una advertencia al lector: la novela que va a leer no contiene asuntos que lo diviertan. No le interesa relatar cualquier cosa pues su decisión de escritura se inclina hacia el arte serio, difícil.[6] La crítica del arte de elaboración fácil se dirige a algunos de los escritores de "arte nuevo", posteriormente denominados de vanguardia, pues "fingen" que la escritura sobre los aeroplanos, la radio o los deportes es divertida y fácil de llevar a cabo. El siguiente es un fragmento de la charla que el joven poeta y narrador mantiene con Raúl Silva Castro, publicada en *El Mercurio* de Santiago de Chile el 10 de octubre de 1926, a escasos meses de la publicación de *El habitante y su esperanza:*

> Un individuo que hace versos estaba hablando el otro día sobre el arte nuevo. Yo le dije qué entendía por eso, y me respondió más o menos: "Si yo escribo sobre la radio, sobre los aeroplanos, sobre los deportes, hago arte nuevo porque escribo sobre cosas nuevas, que no se han cantado nunca, que no conocieron los poetas de antes". Por cierto que no se podía seguir hablando con él, y así se lo dije. Y hay muchos así que creen entender y se equivocan. Ahora, a algunos de ellos, les ha dado por fingir que escriben por pura diversión y que no les cuesta nada escribir. Hablan tam-

6 En más de un sentido, Loyola (2006) advirtió la dificultad textual a la que aspira Neruda: "El arrogante aristocratismo literario del joven Neruda le exige compulsivamente –sin perjuicio de su fidelidad a un 'realismo' sustancial– evitar la lectura de fácil comprensión" (p. 222).

> bién contra los bohemios y aparentan desprecio por poetas a los cuales han seguido durante años y de quienes han aprovechado todo lo que han podido, porque tuvieron una vida aventurera, triste, desordenada. Por eso, como una reacción contra esta moda estúpida, escribí mi prólogo de *El habitante y su esperanza*. A mí me cuesta escribir; yo creo que el arte es una cosa seria; no tengo vergüenza de decir que soy escritor, y prefiero a los hombres insatisfechos, aun cuando se hallen entre los criminales (Neruda, 2001, pp. 1047-1053).

Las palabras de Neruda, por otra parte, expresan soterradamente su antipatía por la vanguardia relacionada con el canto a la modernidad de las máquinas, sean estas fábricas o automóviles.[7] Es posible que la mirada irónica de Gabriela Mistral sobre la incongruencia de ubicar máquinas en los campos chilenos haya provocado un eco de desconfianza en la vanguardia futurista en el joven escritor y, quizá, haya sido esta una de las causas por la que el poeta recurrió a la zona de Puerto Imperial para plantar su relato.

> Sensibilidad nueva significa mirada inédita, pero que cae sobre las cosas con que nos codeamos, sea huerto o majada. Me hacen sonreír algunos libros que llegan de rincones ruralísimos de América: están atravesados, están veteados de fabrilismo, de maquinismo, de Torre Eiffel, de Picassos y Paul Morands, y han sido pensados mientras se oía la rumia búdica de las vacas o el cordón lacio del agua de riego. Muy legítima manufactura Futurista la que sale de Brooklyn o de Montparnasse o de Berlín, pero ¿qué tenemos que hacer nosotros en medio de esas vastas hierbas y esos

7 Luis Íñigo-Madrigal (2005) había señalado este rechazo, aunque sin conectarlo con Gabriela Mistral, importante magisterio literario para el joven Neruda: "Él mismo [Pablo Neruda], en una entrevista coetánea a la aparición de *El habitante…*, había propuesto una explicación de ese prólogo, que –decía– había sido escrito contra los poetas que creían hacer arte nuevo por contar cosas de reciente novedad, contra los que fingen escribir 'por pura diversión', contra los que menosprecian a los bohemios" (p. 36).

> ríos sin captación de usina alguna que son los nuestros con el fordismo y [el] citroenismo poéticos? (Loveluck, 1986, p 129).

Por otra parte, la querella sobre la literatura difícil, que se llevó a cabo entre editores y escritores, ya estaba presente en los modernistas, entre otros, José Martí y José Enrique Rodó. El primero atendió una solicitud de una novela por entregas del periódico bimestral neoyorkino *El Latino Americano,* décadas atrás, en 1895. El diario la requirió primero a Adelaida Baralt, pero, por razones desconocidas, ella transfirió el encargo a José Martí, quien lo aceptó. Se tituló *Amistad funesta,* aunque el cubano la había nombrado *Lucía Jerez.* Los elementos con los que debería de contar eran muy parecidos a los demandados por Nascimento: mucho amor, alguna muerte, algunas muchachas, ninguna pasión pecaminosa y nada que ofendiera a padres de familia ni a sacerdotes (Gullón, 1984). Íñigo-Madrigal (2005) refirió las palabras de Martí en el prólogo de esta novela: la literatura seria aburre.[8] El segundo, Rodó, planteó una dicotomía entre la literatura cuyo fin es la diversión –que hace ver al artista como un bufón– y la que se interesa por su mundo interior. La primera era incapaz de "dejar surcos en el alma" ya que solo buscaba hacer reír y liberar al lector del "tormento odioso de pensar". En su lugar, Rodó proponía al novelista que entregara al lector los "misterios de la Idea", "el extracto sutil de sus torturas intelectuales, de sus contemplaciones íntimas y de sus estremecimientos profundos", así como "el antro oscuro de la pasión". Según Meyer-Minnemann (2010), es *De sobremesa* (1925) de José Asunción Silva el primer ejemplo de esta "novela nueva" en Hispanoamérica. *El habitante y su esperanza* es heredera de esta tradición.

Si bien las líneas finales del prólogo –"Como ciudadano, soy hombre tranquilo, enemigo de leyes, gobiernos e instituciones establecidas.

8 "El autor… sabe bien por dónde va, profunda como un bisturí y útil como un médico, la novela moderna. El género no le place, sin embargo, porque hay mucho que fingir en él… Menos que todas, tienen derecho a la atención novelas como esta de puro cuento, en las que no es dado tender a nada serio porque esto, a juicio de editores, aburre a la gente lectora" (Íñigo-Madrigal, 2005, p. 35).

Tengo repulsión por el burgués, y me gusta la vida de la gente intranquila e insatisfecha, sean estos artistas o criminales"– pueden inducirnos a considerarla como expresión de un escritor cercano a la ideología anarquista –Neruda estuvo cercano a ella–,[9] considero que el texto se relaciona más profundamente con la oposición bohemio-burgués que, según Gonzalo Sobejano (2009), se encuentra presente en España desde los románticos Larra y Mesoneros, hacia mediados del siglo XIX –y se deriva de la expresión francesa *Épater le bourgeois*–, y llega hasta principios del XX, de manera acendrada en Pío Baroja, Valle Inclán y Azorín. El modo de vivir desordenado, la pobreza y los duelos a muerte que el bohemio ejecutaba en los tiempos de Larra y Mesoneros se contrapuso a la mediocridad de la masa burguesa, compuesta por empleados, políticos, tenderos y contratistas. Hacia principios del siglo XX, esta masa se caracterizó por dos motivos centrales. El primero, su mediocridad: ni inteligente, ni bruta; ni acaudalada ni desposeída; el segundo, su ineptitud para comprender el arte. Del otro lado, los escritores bohemios de la Generación del 98, vacantes y solteros, se reunían en cafés y cervecerías para charlar, actividad incompatible con la productividad que demandaba el capitalismo. En su estudio, Sobejano (2009) cita un texto de Baroja, proveniente de su libro *La sensualidad perdida,* impreso en 1920: "Era descomunal, un poco energúmeno, sin proponérmelo. De este instinto inarmónico y de contrastarlo con la tendencia equilibrada y mediocre de los demás, me nacía un ímpetu anárquico y destructor" (párr. 39). Los personajes de Baroja encarnarán el prototipo del héroe decadente, de acuerdo con el modelo francés de Huysmans y su novela *A contrapelo* (1884), personaje delineado con una sensibilidad artística, fundamentada en la

9 En palabras del propio escritor chileno: "Yo vengo de una generación en que todos éramos anarquistas. Traduje los libros anarquistas cuando tenía 16 años. Del francés traduje a Kropotkin, a Jean Graves y a otros escritores anarquistas. Leía solamente a los grandes escritores, a los grandes escritores rusos de tipo anárquico, como Andreiev y otros. En aquel tiempo, nosotros, jóvenes anarquizantes, comenzamos a descubrir por nuestra propia cuenta que era indispensable una unión con el movimiento del pueblo, que en ese momento también era anarquista" (en Dawes, 2006, p. 114).

contemplación, los imperativos de su conciencia y el tedio. Dicha sensibilidad se contrapone al materialismo utilitario propio del sistema capitalista y a la mediocridad de la sociedad burguesa (Ordóñez García, 1996).

> En muchas ocasiones, y con mayor razón si hablamos de Baroja, este personaje excepcional será la máscara ficticia del propio autor-narrador, el cual queda implicado, debido a la patencia del mismo en el texto novelesco, en la trama y en el tema de la obra. Con ello salta en mil pedazos el dogma naturalista de la impersonalidad narrativa, y la novela se adentra así por las sendas de autobiografismo (Ordóñez García, 1996, p. 142).

La importancia del escritor nacido en San Sebastián, tanto como su relación con la novela de Neruda, queda de manifiesto en este diálogo entre Raúl Silva Castro y el poeta, en aquella entrevista del 10 de octubre de 1926, publicada en *El Mercurio:*

> Pablo Neruda: El último libro de Baroja, *El gran torbellino del mundo,* me agradó muchísimo. Su protagonista, Larrañaga, es el mismo Baroja, más él que nunca.
>
> Raúl Silva: Es curioso que leamos todavía con tanto agrado a Baroja, siendo que nos dice las mismas cosas desde hace tantos años y nos presenta los mismos hombres a través de los cuales no cesa de dibujarse a sí mismo (Neruda, 2001, pp. 1049-1050).

En *Neruda. La biografía literaria,* Hernán Loyola (2006) apostó por algunas líneas centrales. Una de ella traza la convicción de que Neruda "nunca supo hacer literatura sino de su propia vida" (p. 216), aunque queda aclarado que, si bien el poeta extrajo de su propia experiencia vital los materiales de su obra, estos funcionaron de manera independiente en su obra, hasta convertirse en materiales literarios. De esta manera lo biográfico alcanzó una autonomía poética (Loyola, 2006). Bajo este supuesto, una de las preguntas más perspicaces que el crítico chileno se hace

sobre la novela es "¿a qué instancia biográfica o circunstancial responde la escritura de *El habitante y su esperanza?"* No puedo estar más de acuerdo con la respuesta apuntada por Loyola (2006): "A mi entender, el texto es una metáfora lírico-narrativa del ápice y de la resolución (provisional) de la crisis de identidad que vive Pablo entre el fracaso del *Hondero* (1924) y la escritura de 'Galope muerto' (1926)" (pp. 228-229). Lamentablemente, su estudio se desvió hasta anidarse en el natural cosmopolitismo cultural, económico y vital de Álvaro Hinojosa, aspectos que inducen en el poeta de Parral un sentimiento de subdesarrollo provinciano. Dicha conclusión, me parece, impide trascender lo biográfico.

Neruda escribe una aventura (y sus desventuras) con tendencia al autobiografismo poético, a través de la cual comunicará al lector uno de sus dramas íntimos, el sentimiento de desorientación e inmovilidad creativa en el que se encuentra tras el fracaso poético de *El hondero entusiasta* (finalmente publicado en 1932), lo que equivale a no haber encontrado una voz personal cuando creía haberlo logrado, así como su persistente búsqueda por alcanzarla. El fracaso y la búsqueda –y algunos encuentros– dan forma a las dos partes de la novela. En la primera, José Silva se encuentra estable, capaz de vencer la indolencia, gracias a su relación con Irene, símbolo de una voz poética propia y su abandono (o asesinato); y en la segunda, Neruda narra otros amores que Silva mantiene con otras mujeres, con Lucía como protagonista. El hecho de que Irene reaparezca en la segunda parte habiendo sido asesinada, se explica por su representación simbólica: Neruda no abandona del todo la influencia del poeta uruguayo Sabat Ercasty.

Además, Neruda conecta su drama íntimo con los requerimientos de su editor: un amor y un crimen. Para alcanzar su objetivo, Neruda construye dos arcos o líneas narrativas que se entrelazan y se comunican entre sí: la de los cuatreros y la del escritor-poeta que resulta ser quien escribe la historia de los cuatreros, que también se configuran como poetas. Los tres escriben desde el yo narrativo. Muy posiblemente, la parte más difícil de la lectura de *El habitante y su esperanza* se ubique en distinguir quién narra qué y cuándo. El escritor trabajando en su habitación

es un poeta. José Silva se conecta con Pablo Neruda: ambos son poetas contemplativos y melancólicos y, finalmente, Florencio Rivas también es poeta. Neruda (1926) no anuncia el cambio de voces, pero la prueba de que son dos los narradores intradiegéticos se encuentra ya desde las primeras páginas, en el capítulo II: "No me saluda [Irene] desde lejos al acercarse, pero yo me pongo entre ella y yo para recoger su primer beso antes de que resbale de su rostro" (pp. 17-18). Este aspecto ha inducido a pensar que la novela de Neruda contiene errores sintácticos: "Todo lo que aman los hombres y las mujeres unidos muy ardientemente y lo que yo sólo, pobre habitante perdido en la ola de una esperanza que nunca se supo limitar, puede desear para acallar sus pensamientos tristes" (Neruda, 1926, p. 55). Lo que advertimos en este párrafo es un cambio de voz, de primera persona del singular a tercera. Si leemos con atención, el verbo "poder" no continúa la conjugación en primera persona de las líneas precedentes. Debería conjugarse como "puedo". Si bien, en principio, pudiera tratarse de una errata, esta consideración queda desmentida al no colocar "mis" pensamientos, sino "sus" pensamientos, evidenciando el cambio a tercera persona. Este recurso, proveniente de la técnica cubista aplicada a la escritura, ejecutada por Apollinaire, ya lo había empleado Neruda en su *Tentativa del hombre infinito.* En los primeros cuatro versos la voz lírica está en primera persona; a partir del quinto en adelante está en tercera para regresar en el décimo primero a la primera:

ADMITIENDO el cielo profundamente mirando el cielo estoy pensando
con inseguridad sentado en ese borde oh cielo tejido con aguas y papeles
comencé a hablarme en voz baja decidido a no salir
arrastrado por la respiración de mis raíces
inmóvil navío ávido de esas leguas azules
temblabas y los peces comenzaron a seguirte
tirabas a cantar con grandeza ese instante de sed querías cantar
querías cantar sentado en tu habitación ese día
pero el aire estaba frío en tu corazón como en una campana

> un cordel delirante iba a romper tu frío
> se me durmió una pierna en esa posición y hablé con ella
> cantándole mi alma me pertenece (Neruda, 1999, p. 209).

El escritor-poeta, recluido en su cuarto, es extradiegético. Desde una ventana contempla el mar, la noche, el viento o el temporal; escribe, se aproxima al verso exacto, da vueltas por su cuarto y torna a la escritura. Es él quien escribe: "Por la ventana el anochecer cruza como un fraile, vestido de negro, que se parara frente a nosotros lúgubremente" (Neruda, 1926, p. 30). El asunto que acontece a este escritor es su inmovilidad creativa: "Ay del que no sabe qué camino tomar, del mar o de la selva, ay, del que regresa y encuentra dividido su terreno, en esa hora débil, en que nadie puede retratarse, porque las condenas del tiempo son iguales e infinitas, caídas sobre la vacilación o las angustias" (Neruda, 1926, pp. 30-31). Estas líneas evidencian el periodo de crisis por el que pasa el autor de la narración. Para acentuar y simbolizar este suceso, la novela nos entrega el recurso de la *silhouette* en la imagen de la inmovilidad del huevo que la gallina escurrida por debajo de la puerta ha colocado entre la paja del camastro de José Silva. Recuérdese que Paul Heyse, en su conocida teoría del halcón, determinó que dicha *silhouette* caracteriza a la novela corta alemana del siglo XIX, ya que condensa o representa lo más característico de la narración (Garrido, 2005).

Por otro lado, tenemos la historia de los cuatreros, José Silva y Florencio Rivas, que resultan también ser narradores; en este caso, intradiegéticos. Ambos son producto de una introspección del escritor y símbolo del fracasado proyecto de *El hondero entusiasta*. En esta correlación, poeta-cuatrero, hay dos elementos clave para que resulte poéticamente verosímil. Primero hay que recordar que Irene, o Lucía, son símbolos de la musa poética del escritor asociado al autor,[10] recurso que se puede cotejar en el

10 Y por tal motivo, en *El habitante y su esperanza* leemos la asociación entre Lucía y el canto: "Lucía, cántame, encántame con el crecer de la lava de las tinieblas, allí donde

poema "Invernal" de Rubén Darío. Segundo, el sonido del galope de los caballos se asocia con el ritmo poético. Un poema de Pablo Neruda muestra esta doble relación, "Madrigal escrito en invierno", escrito, según los datos de Loyola (2006), en julio-agosto de 1925:

> En el fondo del mar profundo,
> en la noche de largas listas,
> como un caballo cruza corriendo
> tu callado, callado nombre (Neruda, 1999 p. 264).

En la novela encontramos un recorrido entre José Silva y Florencio Rivas, oscura alusión a la imitación que Neruda (1926) ha realizado de los versos de Ercasty. "Y luego galopamos, galopamos fuertemente a través de la costa solitaria, y el ruido de los cascos hace tás, tás, tás, tás, así hace entre las malezas aproximadas a la orilla y se golpea contra las piedras playeras" (p. 35).

Considero que los narradores intradiegéticos, Florencio Rivas y José Silva, nombrados como el buscado y el encontrado, están representados en aquel "yo me pongo entre ella y yo" porque, hacia el final de la diégesis, en la que uno busca venganza sobre el otro, y en que se alternan las voces de uno y otro, la venganza no se puede llevar a cabo porque cada uno está en el sueño del otro, pero, sobre todo, porque la introspección o sueño del narrador extradiegético, el poeta en su habitación, se interrumpe, pues este regresa su pensamiento al cuarto en que escribe porque ya está amaneciendo.

Si el habitante es un poeta lo mismo melancólico que contemplativo, ¿en qué radica su esperanza? En que sus esfuerzos poéticos y su vida puesta en ellos no hayan sido vanos. La esperanza es, finalmente, un tópico entre los poetas románticos, los modernistas y el propio Pablo Neru-

---

comienzan a despuntar el agujero de las ventanas, el alto brillo de las embarcaciones del tiempo, todo lo que aman los hombres" (Neruda, 1926, p. 54).

da. Lo mismo en Friedrich Hölderlin (2017) en su poema "A la Esperanza" que en "Alma mía" en Rubén Darío –lo mismo que en "El velo de la reina Mab", que regala a los artistas un velo de optimismo– y en "Esperanza" de los *Cuadernos* del jovencísimo Neftalí Reyes. En todos ellos está cifrada la esperanza de los poetas.

CONCLUSIONES

Pablo Neruda, a pesar de sí mismo, escribió una novela corta para cumplir con el encargo de su editor. Para concretarla, se apoyó en lo que mejor conocía: la tradición romántica y su propia historia, encarnada en el prototipo del escritor bohemio. Decidió cumplir el compromiso con Nascimento, pero por convicción artística decidió vengarse: "Mi único fin ha sido vengarme" (Neruda, 1926 p. 65). En la superficie narró una historia en la que hubiera un amor y un crimen, y en lo profundo una complicada estructura de tres narradores en la que resuena el periodo de crisis por el que atraviesa Neruda tras el episodio con el poeta uruguayo. Sospecho que detrás de la confusión de los narradores se encuentra la venganza que al poeta importa más: ¿quién copió a quién? Y la respuesta es "Todos los poetas somos cuatreros".

En cuanto al estilo, Neruda incorporó la imagen vanguardista y algunos de los elementos del cubismo literario propuesto por Apollinaire, difundidos en Chile por Vicente Huidobro. Muy pronto habrán de realizar entre los dos una de las polémicas más estruendosas de la literatura chilena.

REFERENCIAS

Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós.

Baudelaire, Ch. (2002). *El spleen de París*. Fondo de Cultura Económica.

Besant, W., James, H. y Stevenson, R. L. (2014). *El arte de la ficción*. unam.

Burke, E. (1987). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello.* Tecnos.

Cortínez, C. (1973). *Interpretación de* El habitante y su esperanza, *de Pablo Neruda*. Iberoamericana, (82-83), 159-173.

Da Silva, M. A. (2004). El habitante y su esperanza, más allá del surrealismo. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios,* 27 (número especial). http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/neru_hab.html.html.

Dawes, G. (2006). *Verses against the darkness, Pablo Neruda's Poetry and Politics*. Bucknell Univesity Press.

Eagleton, T. (1988). *Una introducción a la teoría literaria.* Fondo de Cultura Económica.

Garrido, G. (2005). *La invención del término "Novelle". La fuerza de la sangre como texto ejemplar de la Novelle alemana* [Tesis doctoral, Universidad de Barcelona]. TDX (Tesis Doctorals en Xarxa). http://hdl.handle.net/10803/1669.

Gullón, R. (1984). *La novela lírica*. Cátedra.

Guerra-Cunningham, L. (1977). El habitante y su esperanza de Pablo Neruda: primer exponente de la vanguardia chilena. *Hispania*, (60), 470-477.

Hölderlin, F. (2017). *Floreced mientras. Poesía del Romanticismo alemán*. Galaxia de Gutemberg.

Ingarden, R. (1998). *La compresión de la obra literaria.* Taurus.

Íñigo-Madrigal, L. (2005). "El habitante y su esperanza" y la novela de su época. *América sin nombre,* (7), 34-39.

Loveluck, J. (1986). "Neruda y la prosa vanguardista". En F. Burgos (ed.), *Prosa hispánica de vanguardia* (125-135). Editorial Orígenes.

Loyola, H. (2006). *Neruda. La biografía literaria*. Grupo Editorial Planeta.

——————— (1980). *El habitante y su esperanza:* relato de vanguardia. *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, (2-3), 213-224.

——————— (1978). *El habitante y su esperanza:* relato de vanguardia. En M. Horányi (ed.), *Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos* (pp. 195-204). Akadémiai Kaidó.

Mattalia, S. (2005). *El habitante y su esperanza:* de la angustia al deseo. A*mérica sin nombre,* (7), 40-44.

Meyer-Minnemann, K. (2010). *Silva y la novela al final del siglo XIX*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8g949.

Millares, S. (Ed.). (2013). *Prosas hispánicas de vanguardia*. Cátedra.

Neruda, P. (1926). *El habitante y su esperanza.* Nascimento.

——————— (1999). *Obras completas i, De "Crepusculario" a "Las uvas y el viento" (1915-1964).* Galaxia de Gutemberg-Círculo de Lectores.

——————— (2001). *Obras completas iv, Nerudiana dispersa i (1915-1964).* Galaxia de Gutemberg-Círculo de Lectores.

Ordóñez García, D. (1996). Baroja y Schopenhauer: implicaciones narrativas del mundo como representación. *Anales de literatura española*, (12), 139-159. https://doi.org/10.14198/ALEUA.1996.12.08.

Poblete Alday, P. (2015). El cuento en Chile durante el siglo xx: factores contextuales e industria editorial. *Inti. Revista de literatura hispánica*, (81-82), 137-146.

Pimentel, L. A. (1998). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa.* Siglo Veintiuno-unam.

Ramos de Hoyos, M. J. (2006). En la orillas de un género. *El habitante y su esperanza*. Novela de Pablo Neruda. En R. Corral (ed.), *Ficciones limítrofes. Seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia* (pp. 87-108). El Colegio de México.

Rodríguez Monegal, E. (1966). *El viajero inmóvil. Introducción a Pablo Neruda*. Losada.

Santí, E. M. (1999). Prólogo. "Neruda: el comienzo y la cima". En P. Neruda, *Obras completas i, De "Crepusculario" a "Las uvas y el viento" (1915-1964)* (pp. 81-104). Galaxia de Gutemberg-Círculo de Lectores.

Sicard, A. (1981). *El pensamiento poético de Pablo Neruda.* Gredos.

Sobejano, G. (2009). "Epater le bourgeois" en la España Literaria de 1900. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrr2d0

Suárez, E. (2016). *Neruda total*. Fondo de Cultura Económica.

Yurkievich, S. (1999). Introducción. "Pablo Neruda: persona, palabra y mundo". En *Obras completas I, De "Crepuscularío" a "Las uvas y el viento" (1915-1964)* (pp. 9-79). Galaxia de Gutemberg-Círculo de Lectores.

III. ALQUIMIAS METAPOÉTICAS

LA CONFESIÓN NARRADA EN EL PENSAMIENTO LITERARIO DE IGNACIO SOLARES

Norma Angélica Cuevas Velasco
Universidad Veracruzana, México

> —Aunque las creaciones del espíritu estén ya hechas, y sean previas a nosotros, no debemos verlas bajo ese aspecto, casi fatal, de las cosas consumadas en que ya no podemos intervenir, sino como criaturas vivas que están *siendo* y *haciéndose* en nosotros, que buscan nuestra materia para abandonar, siquiera sea transitoriamente, su mera condición de papel, de piedra, de lienzo. Por eso la verdadera cultura consiste en actualizar el pasado, haciendo de sus elementos vigentes una vivencia personal (Solares, 2001, pp. 21).

PALABRAS PRELIMINARES

Hablar de autor y de lector supone lógicamente la existencia de la obra y esta reclama para sí la escritura y la lectura; conversar sobre libros es acoger este universo y moverse en él con soltura. Al menos eso es lo que se desea. Imposible no pensar aquí en autores y en obras, que resultan, además, elementos clave para comprender el modo de existencia del pensamiento literario hispanoamericano. Pensemos en "El jardín de senderos que se bifurcan" (1941) y en *Ficciones* (1944) de Jorge Luis Borges; en *El libro vacío* (1958) de Josefina Vicens; en *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar; en *El hipogeso secreto* (1968) de Salvador Elizondo; en *Terra nostra* (1975) de Carlos Fuentes; son obras ejemplares de la metaliteratura hispanoamericana y magistrales también por cuanto hace a la exposición del pensamiento literario, pues su estatuto ficcional (y de dicción) se funda en la idea de que el lenguaje contruye mundos propios que

son tan reales como el mundo que habitamos todos; incluidas, como veremos, las realidades de los universos fantásticos, oníricos o imaginarios (mentales).

En esta tradición literaria, cuyo interés principal son los asuntos que giran en torno a la representación de los procesos de escritura en la narrativa, es en la que se incorpora la obra del escritor mexicano Ignacio Solares (1945, Ciudad Juárez, Chihuahua). Esta escritura, que no puede ser más que literaria, evidencia, por distintos medios, una genuina obsesión por sembrar aquí y allá ideas que, si bien se dispersan en fragmentos, logran integrar por acumulación e insistencia un cuerpo reflexivo que corre parejas con el cuerpo propiamente ficcional.

UN PASEO POR LA OBRA DE IGNACIO SOLARES: *LA SUMMA IGNACIANA*[1]

John Brushwood, uno de los primeros críticos en proponer un estudio sobre la obra de Ignacio Solares, ubica al narrador, ensayista, cronista y dramaturgo como parte del grupo de escritores interesados en la experimentación literaria que caracterizó a la narrativa mexicana de finales

1 Retomo la expresión *summa ignaciana* que Gonzalo Celorio (1998) propuso para celebrar la publicación de la novela *El sitio (*1988) y la utilizo para llamar así a toda la obra publicada por Solares, porque lo que acertadamente señala Celorio sobre la citada novela se halla en toda la escritura de nuestro autor. Celorio (1998) explica la razón de esta referencia por lo siguiente: "Pero el mayor homenaje de Ignacio Solares en esta obra, qué duda cabe, es a Ignacio Solares. Ahí están sus temas recurrentes: el psicoanálisis, la revolución mexicana, el alcohol por supuesto, el insomnio, el espiritismo, el matrimonio. Sólo falta en esta novela un torero para completar el espectro de sus obsesiones y acaso sólo sobre un glotón. Pero sobre todo están presentes sus obras anteriores, rehabilitadas, trascendidas, parodiadas, recuperadas: *Delirium tremens, Columbus,* de donde se escapa un personaje que no confiesa el secreto que su autor, en cambio, más indiscreto, tuvo a bien revelar a la prensa; los cuentos de *Muérete y sabrás* –no sólo 'El sitio' sino también 'La ciudad' y el que se ubica en el temblor del 85–, sus obras dramáticas: *Infidencias,* de donde confisca la escena inicial, y otra de conflictos conyugales cuyo título no recuerdo ahora y que se representó hace algunos años en el Teatro Helénico. *El sitio,* para bien de todos nosotros, es una *Summa,* una *Summa ignaciana* que felicito y celebro más de lo que estas pálidas páginas pueden decir" (párr. 8).

de los sesenta.[2] Señala Brushwood (1985) que la escritura de Solares se caracteriza por una suerte de identidad inestable que se enuncia tanto en el tema como en la técnica de composición.[3] Este apunte podría ampliarse señalando que, en general, los críticos y estudiosos de la obra de Solares han distinguido con insistencia tres directrices que bien podríamos considerar expresión de su *ars poetica.* Me refiero a la perspectiva espiritual de la historia de México; al misterio de la vida y de la muerte; esto es, a la singularidad del individuo y, por último, a la presencia de lo sagrado: cristianismo, budismo, espiritismo, entre otras.

Quien haya leído algunos títulos de Solares podrá identificar y afirmar, sin mayor problema, que la tematización de lo insólito atraviesa su obra, a veces ocupando el centro de la narración, como en *Anónimo* (1979), y otras solamente nutriendo la dimensión social o histórica, como sucede en *Serafín* (1985, 1997) o en *La noche de Felipe Ángeles* (1991). Lo insólito tiene lugar a través del desarrollo de asuntos emparentados con la otredad: *yo como otro*. No se trata únicamente de reconocerse en el otro sino de experimentarse, de saberse otro, y tal cosa, en el mundo ignaciano, puede acontecer mediante la transmigración de las almas o a través de la, poco frecuente, congenialidad espiritual que permite la comunicación del *yo* con *el otro* como si ambas figuras (yo-otro) fueran

2 Entre los autores agrupados junto con Ignacio Solares por John Brushwood (1985) se encuentran: José Emilio Pacheco, René Avilés Fabila, María Luisa Mendoza, Armando Ramírez, Arturo Azuela, Hugo Hiriart, Luis Arturo Ramos, Jesús Gardea, Luis Zapata, Gabriela Rábago Palafox, Eugenio Aguirre, entre otros. Como se ve, no se trata de autores de una misma familia literaria; lo que los hermana es justamente la búsqueda de una realidad otra a partir de la referencia a una realidad social y cultural compartida.

3 La bibliografía crítica sobre la obra de Ignacio Solares no es poca; sin embargo, lo que abunda son las reseñas, los comentarios críticos, las notas breves al lado de una buena cantidad, aunque significativamente menor, de investigaciones académicas. Las aproximaciones crítico-interpretativas se han centrado en la cuestión histórica (Prada Oropeza, 2003; Cabrera Carreón, 2003; Cuevas Velasco, 2004; Partida Partida, 2015); en el género fantástico, la parasicología y la otredad (Elizondo, 2007); en la posmodernidad (González, 1998) y en la poética metaliteraria (Sánchez, 2009 y 2013). Curiosamente la obra de Solares ha sido objeto de atención de nuevos investigadores quienes han realizado disertaciones de grado sobre algún corpus delimitado dentro de su amplia obra.

una misma. De ello resulta que la identidad, tanto la del yo como la del otro, transita por una experiencia enigmática. Lo insólito tiene entonces el estatuto de extraño, raro, no convencional, pero al fin y al cabo realista, tanto como es real cualquier otro conjunto de acontecimientos experimentados por alguien. En este conjunto de obras referidas, independientemente del subgénero al que se argumente su adscripción, hay un elemento que es huella autoral del universo narrativo de Ignacio Solares: me refiero al tono de la enunciación. La tonalidad suele percibirse sincopada, aunque esté mediada por otra voz, y tal percepción no es producto de la modalidad descriptiva –que abunda– sino justamente por la configuración discursiva de tono confesional, cuya preeminencia coloca a los personajes-narradores en el límite de su transformación: saberse y aceptarse en soledad. Saber que se escribe, que se muere, así en impersonal, pero que no morimos ni escribimos, no son actos en comunidad, sino más bien son actos que se mantienen en la esfera de la individualidad. ¿Cómo vivir con nosotros mismos? El reto no es sencillo y por ello es necesario buscar mundos paralelos, alternos que abran ventanas a otra (im)posibilidad.

> Intenté escribir un poco en mi diario (tengo dos cuadernos: en uno hago notas y en el otro paso lo que considero ya cernido y definitivo), práctica que me ha ayudado en los momentos más difíciles de mi enfermedad. ¿Qué sería de mí sin esta torpe escritura que practico desde hace años? Al igual que hoy, ante usted, monseñor, confesiones como la que he de realizar atestiguan que a toda culpa profunda sobreviene, en los hombres de buena voluntad, esta angustiosa necesidad *de rendir cuentas*. ¿A quién? ¿Ante un jurado invisible, como el que usted representa? ¿Ante mí mismo? ¿Ante la posteridad? Tal vez. Pero ¿no se tratará también, involuntariamente, de anticipar a través de la escritura el encuentro con Aquel que nos dio el alma y que quizá la reclamará de vuelta en el momento menos sospechado? Nada que atempere ese encuentro puede resultarnos banal (Solares, 1998, pp. 16-17).

En la narrativa de Solares, lo insólito constituye una irrupción en la cotidianidad: su presencia sorpresiva altera las circunstancias que rodean a los personajes, orillándolos a tomar decisiones no siempre razonadas, sino más bien desesperadas ante la nueva realidad, lo cual puede dar lugar a actos violentos, como ocurre en el cuento "El sitio" (1995),[4] en el que los personajes cometen cualquier tipo de delito con tal de recuperar la estabilidad conocida antes de la extraña situación que viven a causa de tener que permanecer encerrados en sus propios espacios: la ciudad, el edificio, el condominio, la recámara del apartamento: "Los vecinos se habían reunido en el *hall,* con el miedo más en los ojos y en los gestos que en las conjeturas descabelladas […] brincar a la azotea del edifico de junto, corromper a los soldados con un billete por debajo de la puerta" (Solares, 1998, p. 28).

El estado de excepción que enfrentan los personajes, es decir, el encierro forzoso, el sitio, los lleva a enfrentamientos físicos, verbales y espirituales, con lo cual la desconfianza, el miedo y la desesperación acentúan la nueva circunstancia que es el inexplicable encierro. En los linderos de su final, el cuento de Solares da un giro y el insólito encierro concluye recuperándose la libertad perdida, sin que por eso los personajes vuelvan a ser los mismos que fueron antes del sitio.

La constelación narrativa de Solares plantea el misterio de la vida y el de la muerte, siendo esta una continuidad de la primera. En tal sentido, aproximarse a la muerte significa vislumbrar la libertad en plenitud, por eso hay que expulsar los demonios, hacerse consciente de que cualquier acción tiene consecuencias; se trata de enfatizar en la narración cómo las acciones de unos afectan a los otros; el nudo que interesa desovillar es el momento en el que el yo cobra conocimiento de sus acciones y enfrenta la urgencia de reconocerlas ante sí mismo y ante los demás: la confesión se impone como algo inminente. Es la reescritura del "Yo confieso ante ustedes, hermanos, que he pecado…" Esta enunciación confesional es asumida

4 Este cuento está incluido en el libro *Muérete y sabrás* (1995), que tres años más tarde se publica como novela con el mismo título.

no como mancha sino como acción básicamente humana. En este gran relato (metarrelato, para ser precisos) es donde tiene lugar la expulsión de los deseos, el desahogo de las culpas, la inacción del miedo y la invasión del mal. Quizá por esto para Solares la literatura sea como el sueño.

> Supongo que la ventaja del novelista es que puede llenar con la imaginación los huecos que deja la historia y, a partir de entonces, volver más "real" lo que imagina y escribe que lo que en verdad pudo haber sucedido, perdido en la noche de los tiempos […] porque, en fin, lo que importa es el halo que dejan los hechos, más que los hechos mismos (Solares, 1991, p. 188).

Literatura e historia son sueños y son realidades; empero llega un momento en que la literatura se vuelve más real. Es esta la causa de que en ella se busquen las respuestas a las preguntas esenciales que marcan las diferentes etapas de la vida de un ser humano. Para Solares esos tiempos son la infancia y la adolescencia, y para tratar esos grandes temas que muestran la condición humana en sus distintas etapas no hay mejor género literario que la novela. Pero cuando, además de urdir la trama, se trata, como dije, de plantearse preguntas cuyas respuestas solo se ensayan creando una realidad paralela, entonces la medida justa, el balance correcto para el asomo de la forma anhelada resultan ser la novela corta o el cuento.

A la novela corta Solares llega desde el cuento o vuelve a ella desde la novela de largo aliento. Es la novela corta, por decirlo de alguna manera, el espacio poético donde se reúnen, sedimentados por el tiempo, los mayores aciertos artísticos y poéticos de una historia ya contada o de un personaje dispuesto a la confesión, a la expiación, a la muerte o a la locura. Hay una notable particularidad en las novelas cortas ignacianas y se relaciona con el ensayo[5] de respuestas a preguntas que ni la historia ni el

5 Empleo aquí la palabra ensayo no para referirme al género propiamente dicho, sino en el sentido amplio explicado por Pozuelo Yvancos (2007): "Para mí la nota fundamental que aportaría una definición del Ensayo sería esa: la Tensión del discurso

psicoanálisis, por ejemplo, han sabido responder a cabalidad; en ese intersticio, en esos huecos emergen las verdades ignacianas: hechas de verosimilitud y de credibilidad; de imágenes y de sueños sostenidos por hilos que tienden puntos de unión con prácticas espirituales. Novelas como *El sitio* (1998) o *La invasión* (2005) podrían leerse como el concierto de novelas cortas y de cuentos cuyo centro narrativo es ocupado por la configuración de un personaje del que se está construyendo su historia de vida, especialmente el tiempo que muestra las condiciones del viaje de la vida hacia la muerte. Por estas características discursivas, bien valdría la pena emparentar *La noche de Felipe Ángeles* (1991) y *Columbus* (1995) con el género de las novelas cortas, sobre todo con aquellas de filiación histórica, como es el caso de *Un sueño de Bernardo Reyes* (2014). En unas y en otras novelas, como en los cuentos, el género fantástico asoma discretamente las virtudes y los dones que posee para alternar realidades paralelas y con ello, al menos, el atisbo de una posible resolución a los conflictos existenciales que depara la vida; resoluciones que se experimentan en esta vida o en el más allá que seguirán habitando los personajes ignacianos.

> [El general Felipe Ángeles] Se negó a confesarse y a tomar la comunión, y le dijo al sacerdote:
>
> —Le aseguro que todos estos meses que he vagado por la sierra no he hecho sino confesarme conmigo mismo. Y la comunión, ya verá usted: estoy a punto de tomarla ante el pelotón de fusilamiento.
>
> Y como el sacerdote dudara de su creencia en Dios.
>
> —Nadie que crea tomar la comunión ante un pelotón de fusilamiento puede dudar de la existencia de Dios, padre. Me considero profundamente creyente en Cristo y en su palabra, y mi mayor consuelo en estos

desde el autor, la manera como el yo afirma su relieve en la orquestación de la forma. Y esa orquestación no depende de la naturaleza del tema, antes bien los sobrepasa desde la dimensión de su perspectiva sobre él, que impone sus fueros como apropiación, como personalización desde el presente y para ser ejecutada precisamente en el *presente* de su Discurso" (pp. 247).

> días ha sido mi reencuentro con ÉL a través del libro de Renan. Pero sólo puedo creer en un Cristo libre y vivo, aquí con nosotros, en todo cuanto nos rodea, más allá de las rígidas formas eclesiásticas (Solares, 1991, pp. 180-181).

Podría afirmarse sin mayores reparos que Solares es autor de una obra cuya mayor característica es la unicidad; cada libro publicado se convierte en un nuevo giro de la espiral que nació con su primer volumen de cuentos: *El hombre habitado* (1975). Obras de teatro, cuentos, novelas, ensayos, crónicas, reportajes, cartas, autobiografía, reseñas… todo está escrito con una prosa cuyo *tempo narrativo* se acerca tanto a la espacialización (descripción) que a veces llega a confundirse con el ritmo poético debido a la abundancia de descripciones o de narraciones de palabras más que de acciones. De la brevedad que exige la condensación de la trama en la novela corta está hecha la alianza con el género dramático inserto en la narrativa de Solares. Esta dramaticidad no se halla únicamente en los monólogos sostenidos de los personajes o en los diálogos (escenas) que hay entre ellos: se encuentra en la composición misma de la obra, razón por la cual el ritmo escritural se percibe con cierta celeridad, aun cuando los temas tratados sean tan íntimos como la confesión.

Hoy en día, son seis las novelas cortas publicadas por Ignacio Solares: *El árbol del deseo* (1980), *Serafín* (1985), *El espía del aire* (2001), *No hay tal lugar* (2003), *Un sueño de Bernardo Reyes* (2014) y *El juramento* (2019). Se trata de seis piezas clave en la composición total de la *summa ignaciana*. Leerlas, en el orden que el lector decida, es asistir a esas etapas de la vida que todo ser humano está destinado a experimentar: la infancia, la adolescencia, la juventud, la madurez y la vejez; esta última entendida como la despedida de este mundo para ingresar a otro donde se asoman distintas formas de la trascendencia humana. Resulta difícil, sin embargo, leer estas novelas cortas sin leer, al mismo tiempo, las otras novelas e incluso los volúmenes de cuentos. Todo está imbricado. La es-

critura de una novela encuentra resonancia en la siguiente y la nueva apunta su mirada hacia atrás para entablar un diálogo sonoro con la anterior, cuyo eco nos vuelve familiares los ambientes, los personajes y las historias. La poética de Ignacio Solares revela una escritura en resonancia. No hay libro suyo al margen de su sistema literario: sus espacios, los personajes, los problemas humanos, los elementos históricos, los miedos, etc., reaparecen, transfigurados o transformados, en otros textos. Por esto resulta difícil no renunciar a la lectura autónoma de una de esas novelas cortas (e incluso de la obra toda). La apertura al diálogo discursivo es una invitación en cualquier experiencia de lectura que se tenga con la obra de Solares. Con la certeza de que cada novela corta soporta un riguroso trabajo de análisis crítico, para los potenciales nuevos lectores de la obra de este autor me propongo trazar un par de esas resonancias de las que hablo.

Durante la lectura de la primera novela corta de Ignacio Solares, *El árbol del deseo,* el lector experimenta la sensación de estar leyendo por segunda vez una serie de acontecimientos relacionados con dos niños. Y no se equivoca, porque Cristy y su hermano menor Joaquín reaparecen para rehacer el final del cuento "El grito y sus ecos", incluido en *El hombre habitado.* Por supuesto que la palabra sensación no es fortuita, dado que no se lee lo mismo, es solo eso: una sensación, pues lo que en el cuento se presenta como realidad en la novela se confunde hasta parecer un sueño. Al no contar con el apoyo de un sacerdote que les negó refugiarse en una de las bancas de la iglesia, los niños pasan la noche con dos mendigos: Jesús y Angustias, dos seres abyectos. Casi al final de la novela, el padre alcanza a sus hijos en una estación del ferrocarril, lugar al que llegaron después de haber visto cómo el anciano Jesús le entierra un cuchillo a Angustias.

Si el paso de una realidad a otra implica una crisis, el *viaje* se manifiesta como su posible solución, principalmente para intentar resolver los problemas derivados de la incomprensión de los adultos para con los niños; eso que vimos claramente en *El árbol del deseo* regresa en *Serafín,*

segunda novela corta de nuestro autor. Si bien esta novela breve[6] plantea una preocupación marcadamente social (el abandono de la provincia para buscar en la ciudad mejores condiciones de vida o, al menos, para escapar de las ya insoportables), no deja de incluir algunos elementos fantásticos nada desconocidos para el lector: cuando Serafín viaja hacia el entonces Distrito Federal en busca de su padre, conoce en el autobús a un viejo decrépito que lo lleva a pasar la noche al cuarto donde vive; para el lector que actualiza las estrategias intertextuales, este anciano no es otro que Jesús, personaje de *El árbol del deseo*. Además, la historia es asumida por un narrador testigo, cuyo acto de enunciación está permeado por un diálogo parapsicológico entre Serafín y su madre, lo cual nos recuerda a los personajes de *La fórmula de la inmortalidad* (1983).

Las obras de Solares en cuya composición el viaje resulta ser el elemento fundamental son: *El árbol del deseo, Serafín, La noche de Ángeles, El espía del aire, No hay tal lugar* y "La instrucción", incluido en *La instrucción y otros cuentos* (2007). Asociados al viaje, la muerte, la escritura-lectura, los espíritus, la transmigración, los estados de inconsciencia, lo místico y el cristianismo son temas con los cuales nuestro autor desarrolla una escritura a un tiempo concisa y sugerente, derivada de la combinatoria de dos vertientes creativas que hacen difícil su clasificación en función de un solo género literario: por un lado está la apropiación histórica de personajes o eventos y, por otro, los ambientes fantásticos o los viajes imaginarios (oníricos) que suceden solo en la mente de los personajes.

Tema o motivo, el viaje adquiere múltiples variaciones. El viaje más importante es, sin duda, el de la vida hacia la muerte, pero, antes de este gran viaje, existen otros de gran relevancia: el de regreso a casa, o aquel que se hace para recuperar el amor que pervive en la nostalgia, como ocurre en *El espía del aire* (2001), novela corta integrada por diez breves capítulos

6 Una primera aproximación a este asunto la constituye la conferencia titulada Las novelas cortas de Ignacio Solares: viajes de día y de noche, que fue leída en la mesa 6 Lecturas transversales, en el marco del Tercer coloquio internacional de la novela corta en México (Cuevas Velasco, 2014).

en los cuales se nos presenta el viaje de ida y vuelta hacia un lugar y un tiempo alejados de las leyes que gobiernan el mundo real. Es esta una noveleta del género fantástico que guarda estrechos vínculos con el estilo autobiográfico y con el reportaje, hibridez que hace más compleja su composición. *El espía del aire* es ante todo una historia de amor que busca el modo de inmortalizar esa sublime experiencia, pero eso únicamente será posible si se escribe:

> Como si el simple acto de escribir pudiera hacer girar al revés las agujas del tiempo. Nunca entendí bien por qué sucedía, pero sucedía. Al fin de cuentas, nada de lo importante en nuestras vidas puede ser descifrado. Lo deveras importante debe arrastrarse inconscientemente con uno, como una sombra (Solares, 2001, p. 11).

LA DUALIDAD Y SUS INTERSTICIOS

Si la literatura fantástica está en el origen de la humanidad (Rodríguez Monegal, 1976), bien cabría pensar que no hay modo de explicar la condición humana sin pasar por ese tejido de hilos dobles, mágicos, sobrenaturales, alucinantes, fantasmales, maravillosos o enigmáticos que rebasan la razón y ponen en jaque la certeza de la realidad; si bien esto es cierto, también lo es el hecho de que todo cerco a la literatura debe ser situado, pues son las coordenadas espaciotemporales las que apuntan la especificidad que se intenta comprender. En el caso de la literatura mexicana, los géneros fantásticos de finales del siglo XX son de una riqueza amplísima y atisban lo que traería consigo (en esta materia) el tercer milenio, del que ya cursamos el año veintitrés, pero también resguarda la tradición de aquellos primeros tiempos. Acaso sean el surrealismo, lo onírico, la ciencia ficción y lo maravilloso las fuentes de las que se nutre este fantástico contemporáneo.

Entre el fantástico –digamos clásico– y el fantástico contemporáneo son muchas las afinidades; la de primer orden sigue siendo la idea de la

transgresión de los límites en donde dos realidades se contagian sin perder su propio estatuto (Todorov, 1981): por un lado, la realidad factual que habitan los personajes y, por el otro, la "realidad imposible", fantasmagórica, cuyas huellas se minan en la primera realidad tenida por estable y, las más de las veces, única. Es la voz narrativa la que suele dar testimonio de este traslape.

Como como bien lo señala Campra (2008) en su libro *Territorios de la ficción. Lo fantástico,* este género no conserva las características antes aludidas a nivel temático únicamente, sino que, en la configuración de la enunciación, de su voz narrante, es posible advertir las variaciones y los desplazamientos de una realidad a otra. La voz narrativa tiene, en el género fantástico, la cualidad de la ubicuidad, pues ya no se trata, afirma Campra (2008), de poner en duda la realidad otra, como lo señaló enfáticamente Todorov (1981), sino que ahora se trata de reconocer lo fantástico como posibilidad, como realidad. Con esta perspectiva, me parece, es con la que congenia el caso del género fantástico de Ignacio Solares.

En *La instrucción y otros cuentos* (2007), los lectores nos encontramos ante un libro conformado por veintitrés relatos cuyos habitantes son fantasmas o, si lo pensamos mejor y en el contexto de la narrativa, diríamos que más que fantasmas se trata de espíritus dispuestos al reencuentro con su familia, consigo mismos o con su ser amado, personajes dominados por extraños temores o debilidades. Y encontramos también seres frustrados que, sumergidos en la monotonía de lo cotidiano o muchas veces en el último instante de su vida, descubren el vacío y la incertidumbre de su existencia. Nuevamente aquí el lector enfrentará la tentación de clasificar dichas narraciones en función de un solo género de escritura, pero desistirá, porque de inmediato comprenderá que se trata de una tarea que se antoja imposible debido a la multiplicidad de motivos que, de modo cuidadoso, se entretejen a lo largo del libro: referencias históricas y literarias, ambientes tanto citadinos como portuarios, situaciones familiares, conflictos amorosos y alusiones a la institución eclesiástica, entre otros. Sin embargo, en la mayoría de los cuentos,

Solares ejercita, me parece, la literatura de corte fantástico valiéndose de personajes fantasmagóricos que, más allá de provocar miedo profundo o de irrumpir con violencia en el mundo narrado, se muestran como seres nostálgicos incapaces de desprenderse por completo del mundo al que pertenecieron y en el cual intentan permanecer. Una especie de espíritu otro dentro de sí los retiene y los impulsa fuera de sí. Esta doble posibilidad es, a un tiempo, ambigüedad e incertidumbre, pero también otra realidad posible, como lo advierte Campra (2008) cuando analiza los territorios de lo fantástico.

La instrucción y otros cuentos da inicio con una paradoja, pues, en el relato "La luz", el primer fantasma es un inventor que, después de muerto, no puede ser visto debido a uno de sus descubrimientos: la luz eléctrica. Thomas Alva Edison, como un personaje histórico cuya permanencia en la cultura se debe a sus aportaciones en el campo de la física, es transformado por Solares en un ser de ficción que nadie puede ver "porque en su laboratorio –que trabaja veinticuatro horas al día– la luz siempre está encendida" (Solares, 2007, p. 9), esa luz que, al disipar a los fantasmas, anula la condición espectral de su propio inventor. Así, la historicidad y la ficcionalización que Solares conjuga en el nombre Thomas Alva Edison remarcan el sentido paradójico del personaje, ya que, por un lado, no aparece ni siquiera como fantasma dentro del relato, mientras que, por otro, es a partir de esa no aparición, propiciada por la luz, que se formula la presencia imperceptible de dicho personaje cada vez que alguien oprime el interruptor de su laboratorio. La ironía es clave en este volumen de cuentos.

Por su parte, el cuento que da título al libro se articula a partir de un viaje por barco en el que un capitán inexperto asume la responsabilidad de llevar a puerto seguro a un grupo de pasajeros. Sin embargo, ni el capitán ni el contramaestre conocen el destino que deben seguir y, por tanto, esperan que la dirección y todos los pormenores de la travesía sean indicados en un texto que se le dio al capitán antes de zarpar con la condición de abrirlo una vez en alta mar; el problema es que en el papel

solo alcanzan a leerse las palabras "sur", "ceremonioso", "ritual" y "constelación". La dirección del viaje está en manos del capitán, quien debe convencer a los pasajeros de que el trayecto está absolutamente planeado, pero ese viaje será un desplazamiento azaroso que el capitán solo puede encauzar parcialmente. "La instrucción" es una alegoría de la vida en la que Solares deja muy en claro que no existe instrucción alguna para terminar con la incertidumbre que provoca el desconocimiento del porvenir. Al final, el capitán mira un reflejo que supone ser el suyo; ha tomado el mando del barco y, más que trazarla, sigue una ruta inexorable: la marcada por el destino.

En "Rostros familiares" aparecen nuevamente los fantasmas, pero su presencia es sigilosa, es apenas perceptible para un hombre que cree estar en el último instante de su vida cuando en realidad su muerte acababa de consumarse durante el diálogo con el tío. Lo que permanece en la lectura de este relato es la resignación, pues el protagonista, y también el lector, solo pueden contemplar al familiar que lo acompaña en el inicio de ese tránsito, de ese viaje a la muerte.

A pesar de que en la mayoría de las historias que integran *La instrucción y otros cuentos* Solares recurre al contacto sobrenatural entre fantasmas y personajes vivos, algunos encuentros entre estos últimos son los que verdaderamente deben provocar miedo, como le sucede al desempleado del cuento llamado precisamente así: "El desempleado". Otro caso similar lo encontramos en "Los miedos", cuento en el cual nuestro autor construye un personaje que, ante su creciente pánico por los terremotos, decide hospedarse en el hotel Edén, ubicado en pleno centro de la Ciudad de México, siguiendo dos objetivos: experimentar los distintos tiempos que se entrecruzan en dicho lugar y superar su temor ante los sismos. Rubén llega con cierto temor a la recepción y es atendido por un hombre que le asegura que durante el terremoto de 1985 al Edén no le pasó absolutamente nada. Ya en su habitación, durante la noche, Rubén es presa de una pesadilla: sueña que tiembla durante su estancia en la habitación y que una mujer le pide que hagan el amor porque ella va a morir. Des-

pierta sobresaltado y llama a la recepción preguntando si ha temblado. Le responden que no; pregunta entonces por el huésped que ocupó antes que él su habitación y se entera, por voz del recepcionista, que años atrás una mujer murió de pánico a los terremotos.

En "La despedida milagrosa", como en otros cuentos, los fantasmas configurados por Solares deambulan por las ciudades, específicamente por la Ciudad de México, un espacio fundamental en este libro que parece continuar con la creación de leyendas urbanas a través de una escritura fantástica, esto en el entendido de que los cuentos sitúan al lector en un ambiente cotidiano para, desde ahí, mostrarle uno de los tantos lados inexplicables de esa y de otras ciudades.

A mediados de los años treinta, un joven decide estudiar Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). El rechazo por parte de su padre es inminente; sin embargo, Luis entra a la UNAM, toma clases con prestigiados intelectuales de la época y se gradúa en dicha carrera. Luis es un lector empedernido que se prepara para escribir, trabaja como maestro en la Facultad de Letras y tiene tiempo suficiente para dedicarlo al oficio literario, que ejercita durante la noche. Con la pluma fuente sobre el papel, Luis es presa del éxtasis cuando, casi automáticamente, comienza a trazar las primeras palabras. El ritual de la escritura –una página en blanco, la pluma fuente, una copa de vino y muchísimos cigarros– se repite noche a noche hasta que Luis muere de cáncer en el pulmón. La gloria de "El escritor" que presenta Ignacio Solares se consumó durante la corta vida del personaje, pues Luis completó un poemario y varias novelas, de las cuales solo una es editada, claro está que cubriendo los gastos de la edición con los ahorros de su autor. La soledad, las dificultades y la ironía van de la mano con la vida de aquellos que apuestan por escribir; sin embargo, Solares sugiere nuevamente, como en sus novelas, que lo importante es la pasión, la entrega, ese vivir por y solo para la literatura, para la escritura, para la palabra. Luis en ningún momento se muestra como un hombre frustrado, porque para él escribir es el centro y lo demás –publicaciones, premios, reconoci-

miento y riqueza– son accesorios que no necesita aquel que todas las noches regresa a la silla, enciende un cigarro y recomienza su escritura por el puro placer de hacerlo.

Además del relato que se centra en la vida de un escritor, Solares regresa a los temas literarios por medio del objeto que conjunta la lectura y la escritura: "El libro". En esta historia, Silvia, una joven de veinte años, se encuentra enferma de gravedad debido a una afección en el corazón. Su joven amigo va a visitarla al hospital con un ramo de flores, una corbata ridícula y un libro. Silvia se encuentra en terapia intensiva; por tanto, su amigo solo puede verla de lejos, sin intercambiar palabra alguna. La madre de la muchacha agradece el detalle de las flores y, con indiferencia, parece que también toma el libro. Días después, Silvia llama por teléfono a su amigo para decirle que ha leído el libro y que a partir de esa lectura su mejoría es increíble. Para sorpresa de sus familiares y de los doctores, la joven ha sido curada, como ella lo asegura, gracias a ese libro que su amigo no conoce, pero que se compromete a leer para el día siguiente en que visitará de nuevo a Silvia. Cuando el amigo inicia la lectura comprende por completo la recuperación de la chica; hay pasajes y páginas brillantes, la prosa fluye con soltura, el desenlace es impresionante. Con el libro entre las manos, el joven solo puede pensar lo siguiente: "–Señor de los Milagros que estás escondido en cualquier sitio y en cualquier letra que leamos, como decía San Agustín–" (Solares, 2007, p. 89). Ni la anemia, ni la taquicardia, ni la terapia intensiva podrán separar al joven lector de ese libro.

"El mensajero" es un cuento que reúne la mayor parte de temas presentes en los textos restantes: la enfermedad, la muerte y las apariciones. El narrador evoca su vida infantil, en la que tuvo un amigo llamado Fito, quien murió en la adolescencia por un problema cardiaco. Además de las aventuras que vivieron juntos durante la primaria, el narrador alude a que Fito un día le contó que soñaba volar sin ningún problema, viendo la ciudad desde arriba y desplazándose con rapidez por donde quería. Después del funeral de Fito, el narrador se siente muy afectado por la

pérdida de su amigo y comienza a soñar con él. Pasan los días y siente que Fito lo sigue a todas partes, que no lo deja en paz; el fantasmagórico amigo se ha convertido en una obsesión. Para liberarse de esa presencia el narrador se somete a electrochoques. Parece que Fito ha desaparecido; sin embargo, tiempo después el narrador ve cómo su amigo muerto baja de la luna, se acerca a él y le dice que lo perdone, que no quería perturbarlo sino darle un mensaje que le ayude a ver las cosas desde otro lado. Fito desaparece, se entiende que de forma definitiva, y su amigo lo extraña porque nunca pudo conocer por completo aquel mensaje. Además de los rasgos fantásticos del cuento, resulta interesante la relación que Solares (2007), a través de los recuerdos del narrador, establece entre la locura y el sueño, pues, a partir de la primera, entendida como "una persistente ensoñación en plena vigilia" (p. 109), se pone en entredicho la naturaleza fantástica de las experiencias descritas en el texto, ya que, si el narrador fue presa de ella, de la locura, las apariciones de Fito no corresponderían a un suceso extraordinario sino a una serie de visiones derivadas de la demencia.

Si bien los conflictos citadinos que Solares describe en sus cuentos están relacionados principalmente con la enfermedad, la locura, las relaciones amorosas y las dificultades laborales, en el contexto rural lo que priva es la escasez. Agüichapan es un pueblo dedicado a la cosecha de maíz que, por las adversidades del clima, no puede realizarse de manera satisfactoria. Un día entra al pueblo un hombre solitario que, con la ropa raída y sucia por el viaje, sorprende a los campesinos al invitarles cervezas y comida sin conocerlos. La cantidad de billetes que porta el desconocido y la bondad con que paga los alimentos y las bebidas es impresionante. Al terminar de comer, el hombre saca de sus alforjas un frasco de mermelada y dice que debe partir para entregarlo a un niño que vive en las afueras del pueblo. El padre del menor no comprende por qué su hijo recibe tal regalo, pero lo agradece, ya que hace mucho tiempo que no prueban la mermelada debido a la pobreza que acarrean las cosechas malogradas. Por el contrario, la madre cuenta que su hijo re-

zaba todas las noches el Padre Nuestro con una variación singular, pidiendo que el pan de cada día se le diera con mermelada. La ambigüedad del relato y sobre todo del desenlace, pues en ningún momento se describe el encuentro entre el hombre y la familia de campesinos, hace pensar al lector en por lo menos dos opciones: un milagro, asumiendo al hombre que llega al pueblo montado en una mula como una representación de Jesucristo, o una muestra de altruismo, trazando múltiples probabilidades de relación entre el personaje desconocido y la familia a la que entrega "El frasco de mermelada", que da título a uno de los cuentos. Pero el trasfondo parece inmutable, ya que en cualquier caso lo que se muestra es la bondad y la ayuda al prójimo, indiscutibles valores del cristianismo.

En "El club de los amigos de Tolstoi", último cuento de este libro, Solares retoma personajes históricos, tanto de la política como de la literatura, a partir de los cuales la caracterización de Carlos resulta compleja, pues dicho personaje representa, únicamente en su exterioridad y en su forma de vida, a la clase privilegiada que en el México del porfiriato rechazaba la idea de una revolución, mientras que su construcción interna, es decir, ideológica e intelectual, se plantea a partir del pensamiento de Tolstoi, en el que la igualdad y la justicia fungen como ejes fundamentales para cualquier revolución social. Por otra parte, el narrador, un adolescente amigo y pariente de la familia de don Carlos, menciona que logra entrar en la foto en que aparece el tío Carlos, pero remarcando que esto tal vez se deba al anís que bebió, de manera que el germen fantástico de la narración, contenido en el movimiento que el tío Carlos cobra dentro del retrato y en el hecho de que dicho personaje haya visto a Madero antes de morir, parece difuminarse por los efectos del alcohol que, probablemente, incitó la imaginación del joven. "El club de los amigos de Tolstoi" nos recuerda la veta mística y cristiana que hay en la narrativa de Ignacio Solares.

La instrucción y otros cuentos constata la vocación narrativa y de indagación interior de Ignacio Solares, que consiste en hacer viajar a sus

personajes a las aguas de su propio Hades, como en *La noche de Ángeles* o en *No hay tal lugar,* para enfrentar los miedos que los acompañan, de esos miedos de los que están hechos, como una forma de conocer y reconocer su auténtica condición humana. Los personajes, pero también el lector, son invitados a este viaje inmenso que abre la literatura. Nadie se atreve a mirar esas aguas oscuras, nadie navega por ellas con los ojos bien abiertos; para sumergirse en esas abismales aguas se espera la llegada de la muerte y, aun allí, en ese umbral, cabe la esperanza de poder volver, de volver a leer; de leer siempre algo más.

PALABRAS FINALES
LA CONFESIÓN NARRADA: INTERIORIDAD Y ESCRITURA DESDORDADAS

Ignacio Solares, en quien me enfoqué en estas páginas, se reconoce miembro de la generación llamada del 68 (que incluye a la literatura de la Onda) por cuestiones casi azarosas, pues la tradición literaria de quien se declara deudor es la que se traza a partir del *boom* latinoamericano: Borges, Cortázar, Fuentes. Si bien en su autobiografía *(De cuerpo entero,* 1990) la veta cortazariana es una de las principales en su escritura, resulta evidente que el asunto del doble y del sueño borgianos no le son ajenos; tampoco le es indiferente, sino más bien cercano, el tema de la identidad. En todo caso, sea cual fuere la acentuación de la constelación familiar, persistirá el desbordamiento del camino único multiplicado en varios senderos. Por ello la existencia de un solo plano de la realidad resultará inoperante en la poética ficcional de Solares.

Las obras del autor de *El juramento* (2019) son, al menos, dobles; y, como todo ser o ente dual, se desenvuelven en dos mundos. Algo de nostalgia habrá en esta dualidad que nos recuerda al insomne autor que lucha por borrar la diferencia de los días y de las noches para no enfatizar el desasosiego que vive por estar deambulando de un ambiente a otro; de aquí para allá. Perseguido por sombras y fastasmas, el autor insomne

que Ignacio Solares declara ser encuentra en su escritura el lugar, el espacio donde los bordes de aquella dualidad se vuelven imperceptibles. No que la nostalgia, la añoranza, desaparezca, sino que se ha vuelto potencia creativa. En este punto podría afirmarse que interesarse por recuperar las ideas o el pensamiento literario de Solares es interesarse por la transdiscursividad de sus obras; significa buscar en ellas huellas de otras obras y de otros autores; significa también hallarnos como lectores en ella, dejarnos atravesar por los umbrales del texto; significa pensar la literatura y abrirse al verdadero diálogo con la obra porque, de un lado y del otro, brota, de alguna manera, esa forma literaria que, casi siempre de manera fragmentaria, nos empuja a crear y a pensar al mismo tiempo: el ensayo. "Ahí el relato se pliega sobre sí y, en ese mismo pliegue, [afirma Vázquez Medel (2005)] surge el ensayo, que al ser ensayo sobre el relato lo es sobre la vida" (p. 95).

Las narraciones de Solares son, por decirlo resumidamente, introspectivas, y focalizan de los personajes sus procesos mentales ante las experiencias con el mundo exterior y sobre los misterios de la vida y de la muerte; el yo y su otredad son el pivote que hace girar las ideas literarias ignacianas. La escritura entonces encontrará en la enunciación confesional la ruta, el camino, el viaje hacia la libertad. La confesión se constituye en intersticio ideal para la reflexión sobre el lenguaje. Por esto no siempre se enmarcará en el contexto de la religiosidad o de la espiritualidad, sino que su valor residirá fundamentalmente en ser vehículo para traducir a palabras (dichas o escritas, esto es, enunciadas) acciones, deseos, miedos, frustraciones y experiencias límite que cercan a la muerte, porque solo cuando el yo encuentra las claves del lenguaje para narrarse se abre la puerta de la reconciliación con el sí mismo y con el otro. Ahora bien, si la confesión se define en principio como un acto privado e íntimo, volverla pública involucra (sobre todo para quienes toman conocimiento de ella) una transgresión que nos obliga a formar parte de mundo ajeno; nos coloca en el umbral de nuestro mundo y del mundo del otro, lo cual no siempre conduce a la reconciliación o a la libertad, sino todo lo contrario.

Aunque las grandes confesiones sean impulsadas por la culpa, no resultaría vana la siguiente pregunta: ¿será la confesión un verdadero acto de libertad o será acaso una escapatoria? Afirma María Zambrano (1995) que "Se confiesa el cansado de ser hombre, de sí mismo. [El desnudamiento moral que conlleva toda confesión] es una huida que al mismo tiempo quiere perpetuar lo que fue, aquello de que se huye" (p. 35).

La autobiografía, las memorias, las confesiones, los diarios son, sabemos bien, escrituras del yo, que para serlo involucran necesariamente en esa esfera del yo la intimidad del otro. En el caso de Ignacio Solares, nos encontramos ante novelas y cuentos, de modo que la confesión no se expresa como género, sino que es el tono de la enunciación asumida por los personajes-narradores que protagonizan la narración. Este tono confesional tiene como finalidad, como lo señala Zambrano, el desnudamiento, la develación del sí mismo, pero también va al encuentro del otro; busca, al menos, su benevolencia o su complicidad. Y esto nada tiene que ver con ser mejor persona o con alcanzar alguna gloria; es simplemente atreverse a ser uno mismo, *sí mismo*.

Confesar es verbalizar, es romper el silencio de la interioridad para dar un paso hacia la exterioridad. Es a través de este afuera por donde el otro que escucha u observa accede a otra realidad que no es la suya, pero que se le presenta como posibilidad para recorrer (relato) la experiencia del combate que impone la tensión entre el querer confesar y el querer guardar silencio. En la narrativa de Solares, el tono confesional del relato no se dirige, pues, al perdón o a la recompensa, ni siquiera al castigo; su finalidad es volverse sobre sí. La confesión busca realizarse como confesión y nada más, y tal se logra con la progresión del relato: la confesión narrada muestra el acto mismo de la confesión y el recorrido que nos condujo a ella. Por eso la confesión incluye el relato de la vida.

Sea mediante el diálogo, el monólogo o el soliloquio, la enunciación en tono confesional que asumen los personajes-narradores de este universo narrativo constituye el elemento poético más importante que da forma particular a la escritura de Solares. Se trata de algo más que un

mero artilugio ficcional que opera textual y discursivamente a favor de la *summa ignaciana*. En realidad, la trascendencia textual autógrafa en la que nos hemos detenido encuentra en la confesión y en el despliegue de su relato, la fuente principal que nutre el pensamiento literario de Ignacio Solares.

> Los dones de la cultura constituyen una herencia cuya grandeza depende de nuestra capacidad para recibirla. En nuestra Universidad son muchas y muy importantes las carreras que se ofrecen a las aspiraciones de los jóvenes. Yo me atrevo a sugerir esta minucia que suena a enormidad: agreguemos al catálogo académico un curso elemental, la asignatura de restañamiento de lo humano, en el sentido más cabal de la palabra. Dura toda la vida, pero podemos empezar a ejercerla en este momento. Iniciemos nuestro diálogo. ¿Quién de entre ustedes quiere hacer uso de la palabra? (Solares, 2001, p. 22).

REFERENCIAS

Brushwood, J. (1985). *La novela mexicana* (1967-1982). Grijalbo.

Cabrera Carreón, M. D. (2003). La configuración del héroe en la novela de madero, el otro [Tesis inédita de maestría, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla].

Campra, R. (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico.* Editorial Renacimiento.

Celorio, G. (1998, 22 de noviembre). Una *summa ignaciana*. *La Jornada Semanal*. https://www.jornada.com.mx/1998/11/22/sem-hojeadas194.html

Cuevas Velasco, N. A. (2004). *Una propuesta de trilogía en la novelística de Ignacio Solares*. Universidad de Guanajuato.

——————— (2014, 12 de noviembre). *Las novelas cortas de Ignacio Solares: viajes de día y de noche* [Comunicación]. Tercer coloquio internacional de la novela corta en México, Universidad Nacional Autónoma de México.

https://www.lanovelacorta.com/images/iii-coloquio-novela-corta-mesa6-01.pdf

Elizondo, S. (2007). Delirium tremens. En *Pasado anterior* (pp. 404-407). Fondo de Cultura Económica.

González, A. (1998). *Voces de la posmodernidad: seis narradores mexicanos contemporáneos.* Universidad Nacional Autónoma de México.

Partida Partida, I. G. (2015). *Madero, el otro de Ignacio Solares: la reelaboración del personaje histórico* [Tesis de maestría, Universidad Veracruzana]. Repositorio Institucional de la Universidad Veracruzana. http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/46722

Prada Oropeza, R. (2003). *La constelación narrativa de Ignacio Solares*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Pozuelo Yvancos, J. M. (2007). *Desafíos de la teoría. Literatura y géneros*. Ediciones El otro el mismo.

Rodríguez Monegal, E. (1976). Borges: Una teoría de la literatura fantástica. *Revista Iberoamericana,* xlii(95), 177-189.

Sánchez Aguilar, A. (2009). *El sitio de Ignacio Solares: una poética de la trascendencia textual* [Tesis de maestría, Universidad Veracruzana]. Repositorio Institucional de la Universidad Veracruzana. https://www.uv.mx/mlm/files/2013/04/Tesis-Alejandra-Sanchez.pdf

——————— (2013). *Escrituras y espacios de la reflexión y el pensamiento literario moderno. Una revisión sobre la expresión escritural de Ignacio Solares*. [Tesis doctoral, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa]. Academia.edu. https://www.academia.edu/6568230/Tesis_Doctoral._Menci%C3%B3n_Honor%C3%ADfica_UAM._Escrituras_y_espacios_de_la_reflexi%C3%B3n_y_el_pensamiento_literario_moderno

Solares, I. (1991). *La noche de Ángeles*. Editorial Diana.

——————— (1995). "El sitio", *Muérete y sabrás*. Joaquín Mortiz.

——————— (1998). *El sitio*. Alfaguara.

——————— (2001). *El espía en el aire*. Alfaguara.

——————— (2007*). La instrucción y otros cuentos*. Alfaguara.

Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. de S. Delpy, remia Editora.

Vázquez Medel, M. Á. (2005). *La urdimbre y la trama. Estudios sobre el arte de narrar*. Alfar.

Zambrano, M. (1995). *La confesión. Género literario*. Siruela.

TIPOLOGÍA DE LAS AUTOPOÉTICAS Y ANÁLISIS CRÍTICO: LA POESÍA DE ÁNGEL GONZÁLEZ

José Ángel Baños Saldaña
Universidad Internacional de la Rioja, España

LAS AUTOPOÉTICAS, SU ESTRUCTURACIÓN EN UN ESPACIO AUTOPOÉTICO Y LA INTENCIONALIDAD DE LA AUTORREFLEXIÓN

En los estudios sobre autorreflexión se han consolidado conceptos como el de *metaliteratura* o el de *metapoesía,* aunque ya desde su propio nombre aparejen una ligera imprecisión teórica. Uno y otro han de entenderse como la literatura (o la poesía) que reflexiona o que habla acerca de sí misma. Pronto percibimos que ni la literatura ni la lírica tienen la capacidad de reflexionar o de hablar. En efecto, tales denominaciones adolecen de una carga excesivamente formal propia de los orígenes de la disciplina (en mitad del siglo xx). Sin infravalorar las recompensas de la teoría sobre la muerte del autor, también es cierto que el "asesinato" del emisor agravó la crisis que sufrían los estudios del yo –que, como es bien sabido, pasaron de los excesos del positivismo histórico a las carencias venideras.

Así las cosas, una teoría que ansíe comprender una literatura desbordada, que colinda con otros tipos de discursos –o, mejor dicho, que simula comportarse como tales otros–, necesita acudir a los estudios del sujeto y al punto de vista autoral. Para ello, se ha acuñado la categoría de *autopoéticas,* que atañe a aquellos textos que un autor escribe con la intención de proporcionar una serie de principios estéticos sobre su propia producción (Casas, 2000). Las autopoéticas, por tanto, engloban

especies como la metapoesía, las conferencias, las declaraciones en entrevistas, los manifiestos, las formulaciones de una teoría sobre la escritura propia, algunos paratextos –prólogos, epílogos– o fragmentos de memorias, por ejemplo. Como se observa, todavía no hemos llegado a una sustitución de los términos *metaliteratura* y *metapoesía,* pues las autopoéticas afectan a un ámbito general.

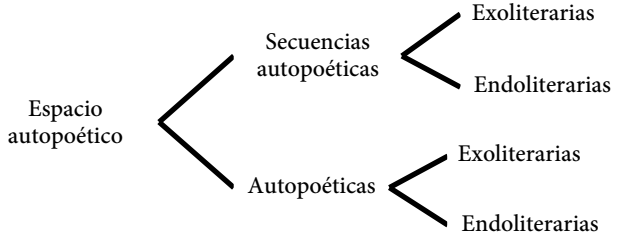
Siguiendo la línea de los estudios sobre la autoría, advertimos, también, que los rasgos que caracterizan a los textos introspectivos son la autoconciencia y la autorreflexión. Y estas propiedades están vinculadas a los seres humanos. No habría literatura sin habilidad comunicativa: consecuentemente, los investigadores debemos escudriñar las características comunicativas de estos artefactos culturales. De este modo, resulta factible delimitar una serie de condiciones indispensables para identificar las autopoéticas. Los patrones iterativos que generan un texto de tal naturaleza los hemos recogido bajo el sintagma *participación de autopoeticidad.* Este terreno se configura teóricamente a partir de los siguientes criterios: *1)* un emisor con poder fáctico –nombre en el DN– y ficticio –nombre en el libro–; *2)* el flujo autopoético: un discurso presente que se refiere a otro previo de raigambre literaria; *3)* el texto causante, que también adopta un nivel de realidad escurridizo. Este puede no existir, pero siempre trasformará su ausencia en una presencia simulada; y *4)* la relevancia cómplice. Se entiende, así, que toda formulación autopoética revela la intencionalidad del emisor, quien ha organizado previamente su discurso para que sea interpretado en una dirección u otra por un receptor que ya lo conoce.[1]

Además del nombre del concepto y de la identificación del fenómeno, otro factor teórico importante consiste en disponer de herramientas para la confección de un corpus global de textos introspectivos pertenecientes a un autor. Por analogía con el concepto de espacio autobiográ-

1 Como precisa Badía Fumaz (2017), las autopoéticas "conectan al autor con la sociedad, sin la cual pierden todo sentido" (p. 26).

fico, Lucifora (2015) ha planteado la noción de *espacio autopoético*. Esta sirve para que el crítico confeccione una base de datos para ordenar este tipo de materiales artísticos. La teórica argentina estructura el espacio autopoético según la convención de ficcionalidad o la de referencialidad. Ahora bien, la estructuración metodológica de las autopoéticas se ha construido desde planteamientos cualitativos –la ficcionalidad *versus* la referencialidad– a pesar de que el crítico trabajará, fundamentalmente, a partir del análisis de una intención enunciadora anclada en géneros discursivos. En otros términos, el impulso autorreflexivo del emisor se materializará en un texto –o conjunto de textos– que posteriormente se analizarán. El criterio predominante de estudio, en consecuencia, es el locativo. Se discierne, así, entre las autopoéticas endoliterarias ("desde dentro de los géneros literarios") –narrativa, lírica, teatro– y las exoliterarias ("desde fuera") –ensayos, biografías, entrevistas, etc.–, cuya condición foránea no supone que estén exentas de aspectos ficcionales. Si bien las autopoéticas más relevantes son aquellas que disponen una isotopía *meta* (Sánchez Torre, 1993), también debe contemplarse la opción de que un texto no esté gobernado totalmente por la autorreflexión, sino que se valga de fragmentos secuenciales intercalados en un discurso regido por otra temática.

Por tanto, la estructuración del espacio autopoético, con las ligeras matizaciones realizadas a la metodología propuesta por Lucifora (2015), se configura gráficamente del siguiente modo:



ESQUEMA 1. La configuración del espacio autopoético. Elaboración propia.

Aunque el peso de esta investigación recaiga en el estudio de las autopoéticas endoliterarias líricas, se impone abordar someramente una propuesta de sistematización de las autopoéticas exoliterarias. Las autopoéticas exoliterarias han de identificarse mediante un criterio locativo en segundo grado. Si el espacio autopoético se estructura según el cauce de producción –desde dentro de los géneros literarios o desde fuera–, las autopoéticas exoliterarias pueden organizarse desde la perspectiva de su doble ubicación: por una parte, se sitúan al margen de la tríada genérica tradicional; por otra, adoptan unas características acordes con los intereses del tipo de texto que el poeta maneje.

La riqueza discursiva de estas autorreflexiones dificulta la clasificación teórica. Sin embargo, es posible detallar un catálogo de tipos estables para la consecución de los objetivos autorales. En este caso hemos optado por una distinción argumentada en un modelo contrastivo en el que se oponen rasgos contrarios. Esto no excluye la presencia de tipos mixtos o de categorías complicadas de analizar. Con todo, desde la teoría de la literatura son rentables los análisis generalizadores de procedimientos para avanzar en el estudio de los fenómenos culturales. Se pueden diferenciar, entonces, las autopoéticas convencionales, las autopoéticas en compendio, los manifiestos, las conferencias o discursos, las mesas redondas o las entrevistas.[2]

Frente a las autopoéticas exoliterarias, aquellas que nacen desde dentro de los géneros literarios reciben el nombre de *autopoéticas endoliterarias*. En este punto sí hallamos una equivalencia entre los rótulos *metaliteratura* y *autopoéticas endoliterarias*. Sin embargo, nuestra propuesta conceptual se desliga de un formalismo retórico. Es prácticamente imposible remplazar una categoría tan asentada en los estudios literarios; se puede, en cambio, señalar la imprecisión de esta y proponer otra denominación que la acompañe y que, además, acote el fenómeno estu-

2 Para una información más detallada de esta clasificación, así como para el rastreo histórico de las autopoéticas en la literatura española, véase Baños Saldaña (2022a).

diado con mayor rigor teórico. Igualmente, la noción de *autopoética endoliteraria lírica,* en la que ya se especifica el género protagonista, acompaña y revisa la amplia etiqueta de *metapoesía*.

Por último, conviene insistir en que el espacio autopoético es la organización de la vertiente autopoética de un escritor. Sin embargo, la divulgación de unos postulados ético-estéticos por parte de los creadores no se ejecuta en una sola tanda, sino que va gestándose poco a poco, e incluso va madurando a la par que la obra poética. En este contexto interviene el análisis desde el punto de vista del *proyecto autopoético,* que permite dar cuenta de la dinamicidad de la autorreflexión. De acuerdo con la intencionalidad de los escritores, nos centramos, entonces, en la tarea del crítico, que debe detenerse en la "sistematización" del pensamiento literario por parte de los artistas. Por ello, cabe especificar que el concepto propuesto –proyecto autopoético: la gestación y el desarrollo de una representación del pensamiento estético– se revela muy eficaz para el estudio del "proyecto creador" (Bourdieu, 2002) o del "proyecto autorial" (Zapata, 2011).

TIPOLOGÍA DE LAS AUTOPOÉTICAS ENDOLITERARIAS LÍRICAS

Como consecuencia del "laxismo definicional" (Sánchez Torre, 1993), los estudios literarios se han valido del concepto de metapoesía para procedimientos de muy diversa índole. Por *metapoesía* se entiende la reflexión sobre la lírica desde dentro de la misma lírica. No obstante, en ese proceso también se hallarán acercamientos parciales a algunos de los elementos del sistema literario: autor, género, lector, cualidades de lo poético, estilo, etcétera.

Arturo Casas (2005) considera que el mejor criterio de análisis para la confección de una tipología es el pragmático. En efecto, de la intención del autor brotan las ideas objetivadas en las obras; sin embargo, la perspectiva pragmática induce a la sustitución de lo concreto en favor de una visión más general, verbigracia: un metapoema podría versar so-

bre la función social del género, pero, en realidad, constituye una parte mínima de un proyecto para asentar una imagen de autor determinada. En este caso, la crítica hablaría de un poema sobre la autoría cuando, realmente, tematiza cuestiones relativas a la trascendencia del género. Conviene, por ende, mantener una distinción entre lo que ya hemos calificado como "proyecto autopoético", que es de jaez intencional, y las autopoéticas endoliterarias líricas en sí, cuyo análisis se amolda más fácilmente a patrones temáticos.

Por su parte, Sánchez Torre (1993) ensaya una clasificación basada en la preponderancia de alguno de los fundamentos de la comunicación. A partir de estas consideraciones, seguidamente proponemos una tipología de lo metapoético que distinga los procedimientos creativos en función del elemento comunicacional predominante y del eje temático que estructure el sentido del poema. A este fin, integraremos conceptos que, si bien algunos de ellos se escapan de los límites autorreflexivos, son afines a lo metapoético debido a que tangencialmente se pueden aplicar para el tipo de autorreflexiones que estudiamos. Finalmente, cabe realizar una precisión a propósito de la equiparación entre los conceptos *autopoéticas endoliterarias líricas* y *metapoesía:* la vigencia de esta última denominación queda condicionada por el hecho de que debe tenerse en cuenta que con ella entendemos un conjunto de fenómenos parciales bien diferenciados:

a) Autopoéticas endoliterarias líricas metagenéricas: La reflexión metapoética de carácter metagenérico consiste en el modo más conocido de autorreflexión endoliteraria; esto es, son aquellos textos poéticos que inspeccionan las propiedades de la lírica. De esta manera, acotaremos el alcance de esta categoría a toda composición lírica cuyo tema principal revierta sobre las particularidades de la propia lírica, por ejemplo los poemas en torno a la capacidad de la poesía para expresarse, a su función en el mundo, a su significado para el escritor o a la concreción del género en el poema. La isotopía metaliteraria no se argumentará en un pensamiento acerca de lo poético en general, sino que habrá de ubicarse en la tematización del propio género como motivo de autorreflexión.

b) Autopoéticas endoliterarias líricas metalingüísticas: Habrá autopoéticas de este tipo cuando, desde dentro del poema, se tematicen aspectos relacionados con el lenguaje literario o con recursos retóricos asociados a este. Este tipo de autopoéticas se ha producido a lo largo de todas las épocas. Incluso se ha empleado frecuentemente con intención humorística. Sin embargo, la crítica ha acentuado su estudio tras la irrupción de los "novísimos" en la historia de la literatura, que, por otra parte, le han servido como la culminación de una manera de componer durante toda la centuria pasada.

c) Autopoéticas endoliterarias líricas metaficcionales y metautoriales: Por *metaficción* se entiende la puesta en escena de una serie de mecanismos que insisten en el carácter artístico de la obra. Así pues, las autopoéticas de esta índole exhiben la existencia de una línea divisoria –una cuarta pared– entre la literatura y la realidad. A veces, incluso, esta faceta se aplica para resaltar que esa línea divisoria es cuando menos difusa, de manera que realidad y artificio poético se solapan.

Pérez Bowie (1992) destaca, además, que no solo se debate acerca del carácter ficcional de la literatura, sino que también se añaden procesos autorreferenciales mediante los que el texto se plantea su propia condición; esto es, metaficción y metaliteratura se instituyen en categorías cercanas, e incluso cabe la posibilidad de que se fusionen para alcanzar un objetivo común. Lens San Martín (2011) considera que, al valorar los aspectos ficcionales de una obra, se reestructura dicho pacto, pues se reorganizan los estándares de actuación de los participantes extratextuales. En definitiva, las autopoéticas endoliterarias líricas metaficcionales son aquellas en las que la reflexión por parte de un autor desde dentro de la literatura examina las propiedades ficcionales de su escrito o las contrapone a la realidad.

Pérez Bowie (1992) adelantó una clasificación de las operaciones metaficcionales en la lírica reciente. En un análisis detenido de la organización de los procedimientos metaficcionales recién mencionada se aprecia que se alternan las cuestiones relativas a la introspección ficcional de la

obra –la metaficción– con las de indagación en la ficcionalidad del sujeto enunciador, sea este un personaje o un equivalente al emisor fáctico –la autoficción o las figuraciones del autor–. Por tanto, se mezclan indistintamente valoraciones metaficcionales y metautoriales. Esta imbricación de categorías no hace más que demostrar que ambas operaciones colindan en su finalidad: una pondrá su foco de atención en la obra en sí, mientras que la otra lo hará en la enunciación. De ahí que desde nuestra perspectiva dispongamos que las autopoéticas endoliterarias se aborden desde criterios de predominancia temática y comunicacional. En este sentido, si Pérez Bowie (1992) arrima la metaficción a la autoficción, Scarano (2014) ha planteado la misma postura, pero desde la otra orilla, la de acercar lo autofictivo a lo *meta*.

Cuando el poema reflexione sobre la autoría o sobre el poeta, de acuerdo con la distinción propuesta por Pozuelo Yvancos (2012), reservaremos el término *autoficción* para los casos de coincidencia identitaria entre personaje, narrador y autor –personaje, sujeto poético y autor en el plano de la lírica–. En ellos han de respetarse unos patrones mínimos marcados por el pacto autobiográfico. Sin embargo, cuando no se produzca la correspondencia apuntada y, entonces, se incluyan secuencias pseudoidentificativas, utilizaremos el concepto de "figuraciones del yo", por ejemplo, en textos con un discurso homodiegético en los que aparezca una "voz reflexiva" o en la utilización de personajes que compartan algunos rasgos con el autor.

También Scarano (2014) acuñó la noción de "figuraciones del sujeto" (p. 61), que acompaña a otra categoría más amplia (la de "metapoeta"). Scarano restringe el alcance conceptual al ámbito de la lírica. Por ello aclara que se ha decantado por la denominación *metapoeta* en lugar de haber escogido la de "meta-autor" (Scarano, 2011, p. 322). A nuestro juicio, conviene mantener el rótulo más amplio, ya que así se facilita la comprensión global de la literatura en todos sus géneros. De hecho, al calificar de *líricas* a este tipo de autopoéticas endoliterarias nuestro estudio ya ha delimitado el campo de protagonismo del género

abordado. Una vez realizada esta precisión, mantenemos la aplicabilidad a la totalidad de los hechos artísticos: autopoéticas endoliterarias *líricas metautoriales.*

d) Autopoéticas endoliterarias líricas metadiscursivas: Esta variedad autopoética posee su sello de distinción en que lo textual tematiza codificaciones culturales amplias. Así, pues, las autopoéticas endoliterarias líricas metadiscursivas consisten en la autorreflexión sobre esquemas estructurales o de contenido. El metapoema no versará sobre la lírica –metagenérico– o sobre el lenguaje –metalingüístico– ni sobre la ficción –metaficcional– o sobre el autor –metautorial–, sino que plasmará unos pensamientos en torno a factores estilísticos, elementos literarios –personajes o técnicas artísticas, entre otros–, motivos, temas recurrentes o tópicos compositivos.

e) Autopoéticas endoliterarias líricas metaescriturales: Son aquellas que tematizan su propia escritura. En ellas los poetas centran su atención sobre el proceso de redacción o sobre el resultado de escribir. Por su naturaleza poco restrictiva, es frecuente que, aunque funcionen como el núcleo del contenido, den pie a la participación de secuencias autopoéticas de diversos tipos, entre las que destacan las metalingüísticas o las metagenéricas. Igualmente, en muchos textos operan de manera secuencial; esto es, acompañan a otro modelo autopoético que es el que estructura la isotopía principal.

f) Autopoéticas endoliterarias líricas transitivas: Un texto metapoético también puede tematizar las expectativas acerca de su proceso de recepción o puede explicitar su público meta. Normalmente, este tipo de reflexiones autopoéticas se introducen a modo de secuencias, pero ello no quita que sea posible que aparezcan textos completos de esta índole. Se consideran autopoéticas transitivas porque la enunciación cede la prioridad a la recepción, aun cuando el texto todavía no ha llegado a las manos de su lector. Dentro de este rincón autorreflexivo, destacan aquellos escritos que los autores confeccionan con la intención de reflexionar sobre el comportamiento del crítico.

g) Autopoéticas endoliterarias líricas genealógicas: Este grupo se hace imprescindible para la organización de los autores y de sus obras en las historias de la literatura. Además, es especialmente rentable para los análisis de las relaciones que un texto establece con otros referentes. Estas autopoéticas especifican las deudas que un poeta contrae con sus antecesores y con sus contemporáneos, así como también grabarán a fuego las disensiones y los conflictos con respecto a otros artistas. En estos casos el poema discurrirá sobre la inserción de la escritura individual en el mundo literario, por lo que aportará una información valiosa sobre las continuidades o los enfrentamientos con otros proyectos autopoéticos.

En definitiva, el acercamiento analítico a unos textos que, tradicionalmente, se han calificado como "metapoéticos" a secas conduce a un problema teórico en el que se observa que un solo concepto es incapaz de informar con precisión de todos los procedimientos que engloba. Ahora bien, se alcanza una solución eficaz si se advierte que este rótulo no se refiere a un mecanismo concreto; de hecho, habría que reconocer que funciona como un constructo con el que identificamos una vertiente de pensamiento concomitante a diversos mecanismos que, por sí solos, se distinguen con claridad. En otros términos, los planteamientos metagenéricos, metalingüísticos, metaficcionales, metautoriales, metadiscursivos, metaescriturales, transitivos o genealógicos podrían ejercer de principios estructuradores de un texto de forma autónoma. Entonces, se advertirá una clara voluntad de haber seleccionado un núcleo temático con repercusión directa en algún eslabón del circuito comunicacional, lo que no excluye que, dentro de las autopoéticas endoliterarias, existan procesos de mixtura a través de usos secuenciales. Por tanto, cada una de las categorías de esta tipología colabora en el conocimiento de lo metapoético desde diferentes prismas, de manera que su estudio da cuenta de una literatura siempre caleidoscópica y organizada en un proyecto autopoético de mayor alcance autorreferencial.

ÁNGEL GONZÁLEZ Y LA SECCIÓN "METAPOESÍA"

Ángel González (1925-2008) es un poeta español adscrito a lo que se conoce como Grupo poético del 50 (o segunda generación poética de posguerra). Los autores afines a este periodo despuntan por la gran variedad de factores artísticos que abordan con una marcada insistencia desde sus autopoéticas endoliterarias (Romano, 2003). De hecho, la originalidad de sus planteamientos no solo los erigió en renovadores de la expresión autorreflexiva de los escritores del 40, sino que también los convierte en los introductores de algunas técnicas que, extrañamente, se han asociado con frecuencia a la estética "novísima" (Ferrari, 2001).

En lo que concierne a su trayectoria, suele indicarse que *Breves acotaciones para una biografía* (1971) inicia una segunda etapa de su escritura, marcada por el pesimismo o, mejor dicho, por la concepción de que la literatura no puede transformar la realidad (Candel Vila, 2018). Justo unos años después ve la luz *Muestra de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* (1976). El propio título del libro ya desacraliza la tradición poética, mostrando que el autor se inclina por una tendencia narrativa o alírica, en el sentido de que el sentimiento, focalizado en el título, se contiene hasta el punto de alcanzar un enfoque tan distanciador como humano. Tanto es así que la ironía del título se acentúa solo un año después, cuando se actualiza dicho libro y se le incorpora la sección "Metapoesía", entre otros ajustes que no enmiendan el texto, sino que lo amplían (Vallés de Paz, 2016). El nuevo rótulo explicita las intenciones del autor al revisar su proyecto autopoético: *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* (1977).

En este estudio nos centramos en la relevancia de la incorporación de una sección autorreflexiva en un libro previo. A partir de la tipología de las autopoéticas endoliterarias líricas, observaremos los matices de significación que se le añaden a la obra y la concepción general sobre la poe-

sía que se desprende de estos. Al titular la sección "Metapoesía", Ángel González está proponiendo una descripción polifacética de su producción artística. De hecho, la sección consta de cuatro poemas que sirven para atestar un matiz determinado. Nótese, además, que el autor emplea el rótulo *metapoesía* como un nombre abarcador que aglutina la reflexión sobre distintas partes de su tarea creativa: "Poética a la que intento a veces aplicarme", "Orden (Poética a la que otros se aplican)", "Contra-orden (Poética por la que me pronuncio ciertos días)" y "Poética n.º 4". Como se comprueba, los cuatro poemas se nuclean en torno a la dialéctica entre el yo –el proyecto propio, siempre en transición ("a veces", "ciertos días")– y los otros –ciertos proyectos ajenos, uniformes y monolíticos ("se aplican")–. Destacamos, entonces, que la vitalidad de estos poemas no se halla en que reviertan en sus propias condiciones, sino en que conforman un acto intencional de sistematización de un pensamiento estético por parte de un autor.

La primera autopoética, la "Poética a la que intento a veces aplicarme", no trata sobre la poesía en abstracto, sino que afecta a su propia materialización. Por consiguiente, la primera descripción de la lírica en la sección "Metapoesía" está relacionada con su concepción como acto intencional que imprime la visión particular de un ser humano. Véase el texto y adviértase la isotopía metaescritural:

> Escribir un poema: marcar la piel del agua.
> Suavemente, los signos
> se deforman, se agrandan,
> expresan lo que quieren
> la brisa, el sol, las nubes,
> se distienden, se tensan, hasta
> que el hombre que los mira
> –adormecido el viento,
> la luz alta–
> o ve su propio rostro

> o –transparencia pura, hondo
> fracaso– no ve nada (González, 2015, p. 315).

El título anuncia la adhesión del autor al contenido poemático, cuyo anclaje sobre la escritura constituye el punto de partida. Aquí la palabra *poética,* que normalmente se interpreta como "conjunto de ideas sobre la poesía", deviene, desde la revisión tipológica, en un "conjunto de ideas sobre el acto de escribir" que suelen condicionar la creación angelgonzaliana.

La tesis metaescritural se presenta de manera explicativa mediante una analogía en el primer verso, de modo que se unen las dos proposiciones necesarias para entender la composición: por una parte, se menciona la acción ("Escribir un poema"); por otra, se introduce la explicación –adviértase el uso de los dos puntos en la proposición anterior– ("marcar la piel del agua"), que, aun siendo intuible, requiere informaciones añadidas por las siguientes tiradas métricas. De ahí que el resto de la autopoética descienda a aspectos de cariz metalingüístico y metautorial. En relación con el lenguaje, González reflexiona sobre la capacidad expresiva de las palabras al insertarse en el ámbito literario y a la hora de "reflejar" el mundo (–"… los signos/ se deforman, se agrandan"–). Tras una mención indirecta al instante poético, caracterizado por el estatismo y la luminosidad ("–adormecido el viento,/ la luz alta–"), González refuerza su proyecto autopoético global, en el que la realidad ha de traspasarse al poema, al menos en cuanto que este se interpreta y se descifra como imagen o modelación artística de esa misma realidad. Lo contrario, así, desemboca en la nulidad referencial, en el vacío semántico: el ser humano –sea creador o lector– ha de reconocerse después del proceso artístico.

Esta primera autopoética muestra la adhesión del autor a unas ideas sobre la escritura. La provisionalidad asumida por Ángel González en el título ("intento a veces aplicarme") sorprende *a priori,* ya que el contenido poemático se acerca más a la expresión de unas convicciones estéticas que al titubeo artístico. Así, pues, la temporalidad marcada en el

título no debe asumirse solo como provisionalidad, sino también ha de entenderse como una comprensión de la pluralidad de lo literario y, además, como una declaración de la dificultad de traspasar lo humano al folio mediante la escritura. Particularmente, observemos que el autor indica el carácter tentativo de la creación ("intento"), pues, por mucho que se persiga un objetivo determinado, este no siempre se logra. El propio título también desacraliza el rol autoral: Ángel González se sabe poeta, y eso le supone un conflicto entre la tradición lírica[3] y la parte de su producción *alírica*. Recordemos que en este poemario propugna los *procedimientos narrativos y las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*. Asimismo, su siguiente libro se titulará *Prosemas o menos* (1983) –véase que se inclina por los *prosemas* en lugar de por los *poemas*.

Frente a la provisionalidad, a la pluralidad, a la reivindicación del esfuerzo y a la conciencia de tensión entre ética y estética, la segunda autopoética, titulada "Orden. (Poética a la que otros se aplican)", destaca por la rigidez de su rótulo. Ya no se trata directamente de una convicción literaria que suscita reflexión; al contrario, esta autopoética muestra que hay otros autores que se dedican a acatar una orden (moral y artística). La isotopía poemática, en este caso, es metadiscursiva, pues la autopoética se concentra en la *invención* literaria –en una manera de hacer literatura–, de la que, por contraste, se aprecia la herencia machadiana en Ángel González (Iravedra, 2008). De hecho, el texto que nos ocupa entronca con la tradición de las sátiras autopoéticas que se sirven de la estructura

3 Conviene insistir en esta dualidad. En ocasiones se ha descrito la literatura angelgonzaliana como un producto *alírico,* ya que sus textos desacralizadores resultan muy originales. Con todo, González también escribió poemas profundos, en los que la herencia de la tradición más lírica no se intercepta por ningún requiebro irónico o formal. La tensión entre el *poema* y el *prosema* estuvo en su conciencia desde temprano. En "La palabra" *(Palabra sobre palabra,* 1965) atendió a este conflicto interno a propósito del término *amor:* "La palabra fue dicha para siempre./ Para todos también./ Yo la recojo,/ la elijo entre otras muchas,/ la empaño con mi aliento/ y la lanzo,/ pájaro o piedra,/ de nuevo al aire" (González, 2015, p. 183). Estos versos testifican la herencia de la tradición ("la recojo"), la impresión de un sello personal ("la empaño con mi aliento") y la búsqueda, unas veces, del vuelo artístico ("y la lanzo,/ pájaro"), mientras que, en otras ocasiones, se persigue dicha elevación para volver al suelo: "y la lanzo,/ […] piedra".

de la "receta". El ataque a los poetas de la "orden" –los escritores no conflictivos con el canon del régimen franquista– se construye a través de una serie de consejos (o de preceptos) que se ofrecen a un autor rebelde:

> Los poetas prudentes,
> como las vírgenes –cuando las había–,
> no deben separar los ojos
> del firmamento.
> ¡Oh, tú, extranjero osado
> que miras a los hombres:
> contempla las estrellas!
> (El Tiempo, no la Historia).
> Evita
> la claridad obscena.
> (*Cave canem*).
> Y edifica el misterio.
> Sé puro:
> no nombres; no ilumines.
> Que tu palabra oscura se derrame en la noche
> sombría y sin sentido
> lo mismo que el momento de tu vida (González, 2015, p. 316).

La modalidad satírica brota del triple distanciamiento formulado por los dos versos iniciales. En primer lugar, la alusión a los "poetas prudentes" nos sitúa en el ámbito de significación de lo "no arriesgado" o lo "limitado". Ahora bien, la prudencia lírica no ha de entenderse obligatoriamente como un defecto. A esta vertiente de interpretación nos dirige el segundo distanciamiento ("como las vírgenes"), que trae a la memoria del lector, mediante un guiño interdiscursivo, el pasaje bíblico de Mateo 25: 1-13, la parábola de las "vírgenes prudentes", que se diferencian de las "insensatas" en que actúan de forma precavida para obtener su recompensa. Esta operación humorística se ve reforzada con un ter-

cer efecto distanciador, que consiste en un sarcasmo que ridiculiza la analogía anterior: la cláusula incisiva "–cuando las había–" es una manera de resaltar el alejamiento respecto de la realidad del pasaje de las "vírgenes" y del comportamiento de los "poetas prudentes".

Así las cosas, a partir del tercer verso se comienza a imbricar lo autopoético con la transreferencialidad de esquemas de contenido (Baños Saldaña, 2022b). Con intención burlesca, González le presenta a un poeta descarriado las órdenes que se han de seguir para alcanzar el éxito inmediato. De ahí que en la estructura del poema se infiera el enfrentamiento entre la valentía y la cobardía: el poema expresa literalmente lo que se debe hacer y lo que no, pero subrepticiamente se defienden las pautas contrarias a las expuestas. Por lo tanto, toda la "receta" se lee desde una interdiscursividad autopoética con anclajes irónicos. Las órdenes supuestamente amparadas se resumen en las siguientes notas: *1)* no atender a la realidad ni al entorno vital (vv. 3-4); *2)* en el caso de que no se cumpla la primera condición (esto es, que el poeta sí mire a los hombres), ha de reconducirse la situación y debe dirigirse la mirada hacia "las estrellas" (vv. 5-8). Se anima al "extranjero" –al autor periférico– a que se preocupe por el "tiempo" –lo metafísico, lo abstracto– en lugar de por la "historia" –lo humano, lo concreto–; *3)* conviene abandonar las intenciones comunicativas y la sencillez expresiva (vv. 9-11), ya que partir de la realidad y reflexionar sobre ella con nitidez acarrea consecuencias negativas en los espacios públicos por las reacciones de los protectores de la orden: "(*Cave canem*)"; *4)* y entre los versos 12 y 17 las órdenes se expresan de manera rápida, transmitiendo una sensación de acumulación de preceptos, como la predominancia de lo misterioso, la indispensabilidad de la pureza, la tendencia a la no referencialidad, la asunción de lo ilógico y el encumbramiento de la opacidad expresiva.

En definitiva, la conclusión poemática induce al poeta a ajustarse a un tipo de escritura igual de insignificante que las circunstancias en las que vive. Ahora bien, desde el plano de la recepción, estos últimos versos ("y sin sentido/ lo mismo que el momento de tu vida") retoman el

impulso satírico auspiciado por los distanciamientos iniciales. Se destaca, así, que todos los puntos de la receta no son más que meras referencias interdiscursivas que han de leerse desde la perspectiva contraria a la indicada. Por esta razón, la autopoética metadiscursiva de González es, a la vez, una "poética a la que otros se aplican" y una demarcación de su pensamiento literario.

En el mismo horizonte de defensa del compromiso y de vinculación de la lírica a la realidad, se encuentra "Contra-orden. (Poética por la que me pronuncio ciertos días)". En el poema predomina la reflexión metagenérica, pero ello no impide que se vislumbre una crítica de carácter metadiscursivo mediante la que se contrapone la limpieza –o la pureza– a la suciedad –o la rebeldía contra el sistema–. El cariz transreferencial del texto consolida la autorreflexión; por un lado, se produce un contacto intermedial con los anuncios propagandísticos del régimen; por otro, se observa un claro conflicto interdiscursivo en el que se enfrentan lo desideologizado y el compromiso a través de alusiones a sus modos de codificación convencionales. Léase "Contra-orden. (Poética por la que me pronuncio ciertos días)":

Esto es un poema.

Aquí está permitido
fijar carteles,
tirar escombros, hacer aguas
y escribir frases como:

Marica el que lo lea,
Amo a Irma,
Muera el… (silencio),
Arena gratis,
Asesinos,
etcétera.

Esto es un poema.
Mantén sucia la estrofa.
Escupe dentro.

Responsable la tarde que no acaba,
el tedio de este día,
la indeformable estolidez del tiempo (González, 2015, p. 317).

Sin ajustarse a los fines publicitarios, y más cerca de los intereses propagandísticos, surgió en los años sesenta el eslogan nacional "Mantenga limpia España", creado por el Ministerio de Información y Turismo. Esta campaña de limpieza en las calles, destinada primeramente a la conservación de ambientes rurales y playas, se extendió a los espacios urbanos. El éxito del anuncio condujo a una "Segunda fase de la operación 'Mantenga limpia España'", según data el diario *La Vanguardia* el 24 de noviembre de 1965. El eslogan pervive en la prensa más de una década. Así, en una carta al director de *La Vanguardia* (05/09/1974), un lector escribe lo siguiente: "Creo que no basta con aconsejar 'mantenga limpia España'. Hay que imponer fuertes multas" (LL. P. C., 1974, p. 24). Por otra parte, hay que mencionar que la empresa Congost lanzó un juego de mesa con el nombre de "Mantenga limpia España".

Todo este impacto social del eslogan propagandístico da cuenta de la potencia desautomatizadora del texto de González. En oposición a los poetas de la "orden", se escribe "Contra-orden", que bien podría haberse denominado "Contra-canon". En consonancia con la impureza nerudiana, la literatura ha de estar atravesada por la realidad, de la que es imposible salir. Las huidas del entorno inmediato suponen una actitud ética condenable. El primer verso encierra esta misma idea: "Esto es un poema" trae a la memoria la sentencia "Esto no es una pipa", de Magritte, para poner de relieve que "Contra-orden" es, obviamente, un poema, aunque no sea un poema "poético". Igualmente, el texto plantea una pregunta incómoda: si en el poema está permitido

todo, ¿cómo han de considerarse aquellos que conscientemente se autocensuran?

Esta autopoética defiende la libertad a la hora de componer mediante una relación de opuestos. La limpieza, que representa la pureza, se enfrenta a la suciedad, que se hace eco del compromiso artístico. A este fin se suceden las relaciones intersemióticas e intermediales. En primer lugar, se produce un contacto entre el lenguaje literario –sistema de signos– y un sistema semiológico distinto –la expresión mural– que no se reduce a los signos lingüísticos, sino que añade otros como la forma o el color. Cabe destacar que los grafitis aparecen en uno de los anuncios de "Mantenga limpia España" como muestra de la suciedad en las calles. El alegato a favor de la libertad nace del acercamiento de lo poético a otro tipo de expresión de contenido verbal que implica la brevedad y la precisión del significado (dos aspectos que configuran el proyecto autopoético global de González). La habilidad del poema radica en cómo se aprovecha el contacto intersemiótico para esgrimir unos principios literarios. El grafiti puede contener cualquier despropósito *("Marica el que lo lea,/ Amo a Irma,/* […]/ *Arena gratis"),* pero también una fuerte denuncia política. Los versos *"Muera el…* (silencio)" y *"Asesinos"* aluden, respectivamente, a *Muera el General* (Franco) y a la violencia de las fuerzas del orden.

Tras el contacto intersemiótico, acontece la desautomatización intermedial. De este modo, el eslogan "Mantenga limpia España" deviene en un emblema autopoético ("Mantén sucia la estrofa") (Payeras Grau, 2009b). La desautomatización continúa en la última estrofa, ya que se sustituye el cartel "Responsable la empresa anunciadora" por unos versos que resumen el hastío de aquellos que vieron coartada su libertad por la dictadura: "Responsable la tarde que no acaba,/ el tedio de este día,/ la indeformable estolidez del tiempo".

Después de "Contra-orden", la sección "Metapoesía" se cierra con "Poética n.º 4". Este poema, a diferencia de los ya mencionados, no posee un subtítulo en el que el autor matice si se aplica a él o no. En conse-

cuencia, parece más una verdadera condición del texto que la expresión de otra faceta compositiva. La certeza que González expone es de índole metagenérica, aunque bien es cierto que se afirma que la lírica brota del lenguaje. Para ello, se sirve de la parodia: el texto guarda una estrecha correlación con el esquema estructural de correspondencias entre poemas-estímulo y poemas-respuesta. Esta "Poética n.º 4" refuerza y, a la vez, atenúa el contenido de la sección, pues exhibe una actitud desengañada frente a las convicciones firmes y a la capacidad transformadora de la lírica: "Poesía eres tú,/ dijo un poeta/ –y esa vez era cierto–/ mirando al Diccionario de la Lengua" (González, 2015, p. 318).

La brevedad le confiere a la estructura poemática una mayor atención al lenguaje, así como también establece un diálogo directo con el hiporreferente: la "Rima XXI", de Bécquer o, menos evidente –aunque más sutil–, la "Rima IV", de cuya referencia velada se infiere que, mientras haya lenguaje, "habrá poesía". La intensidad de esta autopoética, amparada en un guiño ingenioso y humorístico, sirve asimismo para distanciarse del dogmatismo y de la monumentalidad o de la sacralización de la lírica (Le Bigot, 2005); de ahí que a lo paródico se le añada una buena dosis de sátira. Al trasluz del poema estímulo, el poema respuesta propone una inversión del contenido: frente al predominio de lo extralingüístico en la rima becqueriana (el tú se corresponde con una mujer), el locutor irónico reivindica la importancia de la lengua en la poesía.

La defensa del lenguaje como el principal material poético convierte al poema en un pensamiento que supera con creces la intención burlesca de un chiste. La técnica que emplea es la repetición del último verso de la "Rima XXI" ("Poesía… eres tú"), que pasa a ser el inicio de la "Poética n.º 4", con la supresión de los puntos suspensivos ("Poesía eres tú"). Los dos versos siguientes le quitan seriedad al hiporreferente, el cual, dada la despersonalización del emblema *poesía eres tú* ("dijo un poeta/ –y esa vez era cierto–"), es considerado como la automatización de una mentira. Se establecen, así, dos grupos: *1)* lo falso o idealista, que correspondería a la "Rima XXI"; y *2)* lo cierto o real, que se resumiría en que

la poesía es ante todo lenguaje. La desemantización del verso becqueriano desemboca en un elogio del diccionario como herramienta cotidiana –y, por extensión, de la elaboración estética– del oficio del poeta.

CONCLUSIONES: LA RIQUEZA SEMÁNTICA DE LAS AUTORREFLEXIONES

El estudio del punto de vista autoral a través del concepto de autopoéticas, así como de las características de la obra en sí y de su proceso de recepción, auspicia el desarrollo de una teoría capaz de explicar la introspección artística. El pasado siglo, por numerosas razones, puede considerarse "el siglo de la autorreflexión" (Baños Saldaña, 2022a, pp. 124-132): en él se consolida el nuevo estadio metaliterario,[4] además de que se instauran diversas ciencias de lo humano a través de su autodefinición (lingüística, filosofía, psicología, etc.). Destaca, por supuesto, el estatuto de disciplina independiente que adquiere la teoría de la literatura, que, a lo largo del siglo XX, abunda en su cientificidad y se plantea qué define la literatura (la literariedad). No ha cesado este empeño: aún hoy es necesario que los teóricos miren la teoría, revelen el estado en el que se encuentra y se interroguen por sus futuros caminos, como observamos en las reflexiones del profesor Pozuelo Yvancos (2023) al inicio de este libro.

A lo largo de estas páginas, se ha tratado desplegar una serie de pautas para delimitar la autorreflexión y analizar los productos literarios derivados de ella en relación con el circuito comunicativo. Así, el reconocimiento de los factores que configuran este fenómeno cultural –la participación de autopoeticidad– nos permite identificar una clase dinámica y variada de textos que son, además, susceptibles de una ordenación. Para ello, se aplica una metodología teórica que nos permita no

4 Esto no solo atañe a la poesía, sino que la propagación de la autorreflexión también se ha extendido a otros géneros, como se aprecia en los trabajos de López López (2023) o de Pujante Segura (2023) en este volumen.

solo identificarlos, sino clasificarlos para su mejor comprensión –el espacio autopoético.

Una vez clasificados, el crítico logra examinar la construcción de una imagen autoral y la sistematización de un pensamiento estético –el proyecto autopoético–. En este caso, el objeto de análisis ha sido la sección "Metapoesía", de *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* de Ángel González. Por medio de la tipología de las autopoéticas endoliterarias (líricas) se comprueba que es posible percibir la riqueza semántica de la autorreflexión, que, por otra parte, es determinante en dicho libro, pues constituye un añadido que no llevaba la versión publicada un año antes.

Este estudio podría haber seguido el derrotero de la denominación conceptual amplia con la que el poeta titulaba el apartado (metapoesía). Sin embargo, la atención a los ejes isotópico y comunicacional derivada de la propuesta tipológica nos conduce a observar distintos movimientos. En primer lugar, Ángel González concibe la poesía como una acción concreta (la escritura). Su isotopía metaescritural se asienta sobre los principios de provisionalidad, pluralidad, complejidad y tensión ético-estética. Seguidamente, la próxima autopoética ya no versa sobre el acto de escribir –aunque piénsese que el contenido de la primera poética está en la memoria inmediata del lector–; trata, en cambio, sobre el pensamiento (la invención) que acomete dicho acto. De esta manera, cuando se reflexiona sobre "a lo que otros se aplican", se denuncia la escritura de esos rivales –juego con la memoria del lector– y se ridiculiza, ahora sí mediante la isotopía metadiscursiva, cómo piensan y por qué lo hacen así, además de continuar con la proclamación de una postura respecto de la escritura y la invención discursiva propias. En tercer lugar, se introduce una definición del poema como concreción de la poesía. Finalmente, la consideración de la lírica como lenguaje relativiza todo lo anterior al diluir el "convencimiento" ético-estético en un mundo "sin esperanza" de transformación social por medio de la palabra.

REFERENCIAS

Badía Fumaz, R. (2017). De la obra al autor. El acto de creación como instauración del autor literario contemporáneo. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, (13), 21-37.

Baños Saldaña, J. Á. (2022a). *Autorreflexión y transreferencialidad: claves del pensamiento estético en la poesía española desde el medio siglo hasta los ochenta* [Tesis doctoral, Universidad de Murcia]. digitum. https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/125064

——————— (2022b). La dinamicidad de los textos literarios: hacia una tipología de la transreferencialidad. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (31), 271-292.

Bourdieu, P. (2002), *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Montressor.

Candel Vila, X. (2018). *Ángel González (1925-2008).* PoEsCo. https://www.poesco.es/fichas-biobibliograficas/item/59-angel-gonzalez-1925-2008.html

Casas, A. (2000). La función autopoética y el problema de la productividad histórica. En J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y autobiografía (1975-1999). Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED* (pp. 209-218). Visor.

——————— Metapoesía y (pos)crítica: punto de fuga. *Revista Anthropos: huellas del conocimiento,* (208), 71-81.

Ferrari, M. B. (2001). *La coartada metapoética: José Hierro, Ángel González, Guillermo Carnero.* Editorial Martín.

González, Á. (2015). *Palabra sobre palabra*. Austral.

Iravedra, A. (2008). Ángel González y el pleito de la poesía, *Cuadernos Hispanoamericanos*, (17), 68-83.

Le Bigot, C. (2005). La forma breve en la obra poética de Ángel González. *Zurgai*, (6), 122-130.

Lens San Martín, C. (2011). La metaficción como ruptura del pacto ficcional, *Boletín Hispánico Helvético,* (17-18), 225-239.

LL. P. C. (1974). "Civismo e incendios forestales", *La Vanguardia,* 05/09/1974, 24. Disponible en https://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1974/09/05/pagina-24/34253492/pdf.html

López López, C. (2023). "Fantasmas del celuloide": el pensamiento cinematográfico de Javier Marías. En N. A. Cuevas Velasco y R. Cuevas González (coords.), *Escrituras desbordadas. Variaciones sobre el pensamiento literario.* Incluido en este volumen.

Lucifora, M. C. (2015). Las autopoéticas como máscaras. *RECIAL*, 6(7), 1-23.

Pérez Bowie, J. A. (1992). Para una tipología de los procedimientos metaficcionales en la lírica contemporánea. *Tropelías*, (3), 91-104.

Payeras Grau, M. (2009b). *El sueño de la realidad. Poesía y poética de Ángel González*. La Página Ediciones.

Pozuelo Yvancos, J. M. (2012). "Figuraciones del yo" frente a autoficción. En *La autoficción: reflexiones teóricas* (pp. 151-173). Arco/Libros.

——————— (2023). Los desafíos de la teoría literaria. En N. A. Cuevas Velasco y R. Cuevas González (coords.), *Escrituras desbordadas. Variaciones sobre el pensamiento literario,* incluido en este volumen.

Pujante Segura, C. (2023). La autopoética arácnida de Enrique Vila-Matas en *Montevideo.* En N. A. Cuevas Velasco y R. Cuevas González (coords.), *Escrituras desbordadas. Variaciones sobre el pensamiento literario,* incluido en este volumen.

Romano, M. (2003). *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*. Editorial Martín.

Sánchez Torre, L. (1993). *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Universidad de Oviedo.

Scarano, L. R. (2011). Metapoeta: el autor en el poema. *Boletín Hispánico Helvético*, (17-18), 321-346.

——————— (2014). *Vidas en verso. Autoficciones poéticas (estudio y antología*). Editorial de la Universidad del Litoral.

Vallés de Paz, P. (2016). *La poesía de Ángel González: Segundo tiempo* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. E-Prints Complutense. https://eprints.ucm.es/id/eprint/39777/

Zapata, J. M. (2011). Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor. *Lingüística y Literatura,* (60), 35-58.

EL REALISMO EN LOS MICRORRELATOS DE MANUEL MOYANO: *TEATRO DE CENIZA* (2011)

Barbara Greco
Università di Torino, Italia

PREMISA

Manuel Moyano (Córdoba, 1963) es autor de una extensa y transversal producción literaria, que incluye novelas *(La coartada del diablo,* 2006; *El imperio de Yegorov,* 2014; *La hipótesis Saint-Germain,* 2017; *La agenda negra,* 2016; *El abismo verde,* 2017; *Los reinos de Otrora,* 2019), cuentos *(El amigo de Kafka,* 2002; *El oro celeste,* 2003; *El experimento Wolberg,* 2008) y microrrelatos *(El imperio de Chu*, 2008; *Teatro de ceniza,* 2011), además de textos que se inscriben dentro de la literatura infantil *(Aventuras del piloto Rufus,* 2017) y de viaje, como el reciente *La frontera interior. Viaje por Sierra Morena* (2022), galardonado con el Premio Eurostars Hotel de Narrativa de Viajes 2021. Los numerosos premios con que ha sido distinguida su obra a lo largo del tiempo (Pujante Segura, 2018) testimonian la calidad literaria y la libertad creativa de un escritor polifacético y fecundo, que se va abriendo camino en el canon de la literatura española contemporánea.

Su trayectoria empieza con la narrativa breve, que desembocará en la adopción del microrrelato, género basado en la concisión y en la "rapidez",[1] rasgos sabiamente manejados por el autor. Ya a partir de su primera entrega literaria, *El amigo de Kafka,* Moyano (2001) hilvana un mun-

1 El concepto de "rapidez", distinto al de "velocidad", ha sido ilustrado por Italo Calvino (2016) como el conjunto de técnicas basadas en la economía expresiva, en el ritmo ágil y en la lógica esencial, que confluyen en un tipo de escritura puntiforme, sustentada en razonamientos deductivos. Para el italiano, la concisión es fuente de "eficacia narrativa y de sugestión poética" (Calvino, 2016, pp. 36-37).

do ficcional donde el realismo convive con lo fantástico y hay, según el prologuista Mateo Díez, "mucha variedad en lo que el autor nos cuenta, reminiscencias míticas, ritos legendarios, avatares cotidianos, tránsitos insospechados, pasiones inútiles" (p. 11), que se reverberarán en los microrrelatos. De todas formas, creo que es con la publicación de *El oro celeste* que el autor se aproxima a la dimensión brevísima (el libro contiene cuentos de una o dos páginas) y muestra todos los elementos que, sometidos a un proceso de saturación y sustracción máximas, conformarán el imaginario de *Teatro de ceniza.* Efectivamente, la antología de 2003 parece anticipar motivos y métodos, los cuales son la humanización de los objetos –emblemático, en este sentido, el "Monólogo del títere", consciente de su estado inanimado y movido por sentimientos humanos–, el canibalismo, la locura, la metamorfosis, el doble, la religión como engaño e ilusión –el astuto Alcibíades de "El evangelio según Ireneo" es un hermano del farsante que protagonizará el Jesús Cristo de "El escapista" en *Teatro de ceniza*–, el horror, la presencia de Hitler, el cuestionamiento de la ciencia y, finalmente, el sentido de insatisfacción que aflige al hombre de hoy, evidente en "Carta a mí mismo", manifiesto de la crisis existencial de las figuras realistas que pueblan la narrativa breve e hiperbreve del autor. *El oro celeste* podría concebirse, por su estética y semántica, como ese eslabón que conduce al autor a descubrir el "encanto del microrrelato" (como afirma en la contraportada de *El imperio de Chu)* y a desarrollar una poética narrativa consciente de las diferencias genéricas y de los peculiares horizontes de expectativas que estas dos formas generan en el receptor. No es casual que en 2008 Moyano publique *El experimento Wolberg* y *El imperio de Chu,* obras que ostentan el control ejercido por el autor en el tratamiento de las herramientas retóricas y discursivas de dos géneros que, si comparten la brevedad, descansan en una distinta gradación de esta, extrema en el microrrelato, donde la connatural intensidad del cuento se condensa en un fragmento, en una revelación.

EL REALISMO DE *TEATRO DE CENIZA*

El primer volumen de microrrelatos de Moyano se publica en 2008, bajo el rótulo de *El imperio de Chu,* cuyos textos se incorporarán, casi integralmente, en *Teatro de ceniza* (2011), nuevo y más ambicioso proyecto que consta de cien narraciones (la mitad de ellas inéditas) y demuestra el dominio que el autor posee del "cuarto género narrativo" (Andres-Suárez, 2012a, p. 21). Si en sus libros de cuentos Moyano suele optar por atribuir al conjunto el título de uno de ellos, de entre los que juzga mejores –siguiendo una tendencia típica en España, pensemos en las antologías de Javier Marías o de Juan José Millás, solo por citar algunos–, con los microrrelatos asistimos a un procedimiento diferente, que es en sí mismo una *alusión. El imperio de Chu* remite al reino imaginario inventado por el loco que protagoniza "Ocaso de un imperio" y que está destinado a la fugacidad,[2] mientras que *Teatro de ceniza* deriva de un microrrelato de César Gavela, "Pórtico", del cual se reproduce un fragmento al final del libro, que recita: "Las personas, las casas y el tiempo eran tan sólo un teatro de ceniza" (Moyano, 2011, p. 121).[3] En ambos casos, el título traza el perímetro de la ficción, sugiriendo el escenario en que se desarrollan las historias contadas –un lugar irreal y efímero, fruto de una mente perturbada o hecho de ceniza– y el punto de vista del narrador principal, figura quijotesca que aplica a la realidad las leyes de la literatura y penetra en un mundo "de papel", hacia el cual arrastra al lector. Efectivamente, el personaje de "Ocaso de un imperio" es un hombre recluido en un manicomio, lector de Swift y de Moro, que se dedica a "inventar lugares imaginarios", reinos "condenados a desaparecer" (Moyano, 2011, p. 13) y que, en opinión de Valls (2011), representaría el "responsable de las creaciones del conjunto" (p. 108), puesto que

2 Chu fue uno de los siete reinos combatientes de la antigua China, donde se practicaba el chamanismo; ¿será una casualidad?

3 "Pórtico" es el primer microrrelato de *Cuentos de amor y del norte* (2005) y cuenta la historia de un hombre que entra por la 'puerta' de una fotografía a una ciudad de papel, a un teatro de ceniza que a su paso cobra nueva vida.

el microrrelato que inspira el título de la antología de 2008 abre la edición, revisada y ampliada, de 2011.[4] Por lo que se refiere al nuevo título, el "teatro de ceniza" de la cita, estratégicamente dispuesta al final del volumen, subraya la caducidad de este espacio literario, que sin embargo se presta a revivir cada vez que el lector cruza su umbral, tal como hace el protagonista de la historia de Gavela (*alter ego* del creador de Chu), cumpliendo la que Candeloro define una "función hermenéutica y metafórica fundamental" (Candeloro, 2021, p. 122).[5] En suma, la operación que subyace la creación del título responde al mecanismo principal que rige al género del microrrelato y que se sustenta en la elipsis, eso es en la capacidad de decir sin decir, de evocar significados mediante una retórica del silencio, que muestra solo la punta del iceberg de hemingwayana memoria y exige un lector activo, llamado a descubrir lo sumergido que se esconde debajo de las escasas palabras de un texto que, por su configuración, resulta mínimo, esencial, depurado de todo elemento accesorio.[6] Sabemos que el microrrelato hoy goza de un discreto prestigio editorial en el mundo hispánico y cuenta con una rica bibliografía crítica que ha sancionado su estatuto narrativo y, por ende, su autonomía con respecto al cuento, del que ha sido considerado una submodalidad en la larga fase en que era una "*forma* en busca de género" (Valls, 2015, p. 27); ha reconstruido su historia a partir de las primeras manifestaciones embrionarias en época modernista y reconocido en la hiperbrevedad y en la narratividad las constantes de su identidad genérica (Lagmanovich,

4 En 2016 el grupo cultural El Bombín ha realizado un micrometraje de "Ocaso de un imperio", con la voz del autor.

5 En la edición italiana del texto, publicada por Del Vecchio en 2021 y hasta hoy única obra del autor traspuesta al italiano, Candeloro acompaña las traducciones con un posfacio que ofrece al lector un análisis crítico del libro y un apartado, titulado "La scatola nera del traduttore" (La caja negra del traductor), dedicado a reflexiones de carácter traductológico.

6 La teoría del iceberg, conocida también como principio de la omisión, fue introducida por Hemingway (1968) para explicar su concepción de la escritura narrativa, basada en la búsqueda de un estilo esencial y exacto que muestra solo una parte mínima, pero se apoya en una base de silencio (lo sumergido), que el lector podrá interpretar y descifrar a través de un procedimiento de inferencia.

2006; Andres-Suárez, 2012a). Tratándose de una historia comprimida en una cápsula narrativa cuyo tamaño micro es el resultado de operaciones literarias que aprovechan la economía verbal y se nutren del patrimonio cultural del lector, el microrrelato construye su discurso necesariamente sobre la omisión, con alusiones, dobles sentidos, ambigüedades, nexos intertextuales, recursos retóricos (metáforas, símbolos, paradojas, ironía, etc.) y otras técnicas que dotan al texto de densidad semántica; las mismas que conforman el objeto de investigación teórica y metodológica de la *nanofilología* (Ette, 2009). La elisión máxima de la que hace alarde el microrrelato implica una excedencia significativa que el lector deberá ser capaz de descubrir, cooperando en la generación de sentido, es decir interpretando lo *innarrado* con estrategias complementarias cuya intensidad es inversamente proporcional a la extensión del cuento (Ródenas de Moya, 2008). En fin, la elipsis y la consecuente necesidad de una lectura activa son consustanciales al microrrelato y determinan el logro de una fórmula literaria especialmente radicada en el pacto entre autor (responsable de un quirúrgico trabajo de selección de materiales y palabras) y receptor (dispuesto a aceptar un desafío hermenéutico para apreciar la bondad del texto); un pacto ficcional que José María Merino (2016), cultivador del género, ha sentenciado en una suerte de prontuario metaliterario:

De simbiosis

> Hay entre muchos relatos mínimos una fuerte tendencia a vivir de las energías y de la memoria del lector. Esos microrrelatos cobran la figura de una ficción, y el lector pone casi toda la sustancia. En el proceso de lectura, el minicuento segrega un peculiar fluido hipnótico, de manera que tal vez el lector está leyendo algo ya conocido que, bajo la forma de tal minificción, tiene sabor de primera lectura. (edición Kindle).

La cita meriniana apunta a la natural propensión intertextual del microrrelato como síntesis de este proceso de colaboración entre el creador que

disemina pistas y el lector que las descifra y que en la antología de Moyano (2011) observamos, como se ha visto, ya desde el título, cuyo origen se deslumbra solo al final del libro y contribuye a la comprensión de una obra heterogénea y en apariencia caótica, pero bien orquestada. Efectivamente, la fragmentariedad o, por decirlo con Rueda (2017), la *fractalidad* del texto debida a la pluralidad de motivos y lenguajes que exploran tanto la dimensión fantástica (por cierto, predominante) como la realista, encuentra su punto de cohesión no solamente en la adscripción a un género común (factor macroscópico), sino también en los elementos paratextuales, tales como el título y la cita final que aclara su procedencia y los cinco epígrafes en exergo, que corresponde al lector descodificar. Siguiendo un modelo afín al que adopta Fernando Iwasaki[7] en su *Ajuar funerario* (antología de microrrelatos sobre el tema de la muerte que se abre con cuatro epígrafes), Moyano (2011) abunda en el uso de citas que reflejan la poética del libro, anticipan temas y conceptos como las posibilidades de la ucronía, la antropomorfización de lo inanimado, el misterio, el sinsentido de la existencia[8] e introducen la atmósfera onírica y perturbadora que envuelve las narraciones, especialmente las fantásticas, cuya influencia borgesiana ha sido destacada por Andres-Suárez (2012b). Sin embargo la primera cita, basada en el proverbio chino "El pez no es consciente del agua", que trae a la memoria el apólogo con el que Foster Wallace abrió su discurso a los estudiantes universitarios del Kenyon College en 2005 (publicado posteriormente con el título *This is the Water),* cuestiona la natural inclinación del hombre al egocentrismo, atrapado en una red de configuraciones predeterminadas que le impiden *ver* el mundo y tener conciencia de la realidad en que está inmerso, como un pez en el agua. Esta referencia me parece acoplarse muy bien con los microrrelatos más estrictamente realistas, donde el momento epifánico del sujeto que se para a observar su vida

7 A Iwasaki Moyano le dedica el microrrelato fantástico titulado "Maternidad" (Moyano, 2011, p. 101).

8 Las citas están sacadas de *El espacio alrededor* de Arturo Enríquez, *Ensayo sobre el paraguas* del francés Marcel Schwob, *El mar de madera* del estadounidense Jonathan Carroll y *El hacedor de estrellas* del británico Olaf Stapledon.

y su entorno coincide con la trágica toma de conciencia del fracaso de una existencia malgastada, monótona, asimilable a la del asno de "El punto de vista" que "acepta con resignación su destino" (Moyano, 2011, p. 49) y cuya única vía de fuga es el acto extremo del suicidio:

Depresión

> Roberta Scalabrini, ama de casa, cuarenta y tantos, empuja su carro por los pasillos iluminados del hipermercado mientras repasa mentalmente la lista de la compra, que olvidó en la mesita del recibidor. A saber: un paquete de café, dos de arroz, lentejas a granel, zumo de banana, harina de maíz, concentrado de carne, aceite de girasol, leche desnatada, salsa de tomate, queso parmesano, dos piezas de salami, seis tarrinas de yogur con sabor a fresa, sal yodada, fertilizante líquido para las aspidistras del balcón, alpiste para los canarios, paté de carne para el gato, dulces de crema para Renzo, una libreta de hojas cuadriculadas para Sofía, bebidas energéticas para Cosimo, unas zapatillas nuevas para Angela, dos cajas de cerveza holandesa para su marido, una botella de raticida para ella misma, que tiene planeado ingerir esta tarde de un solo trago, antes de que los niños regresen del colegio (Moyano, 2011, p. 35).

La protagonista de "Depresión", única figura no anónima del libro, sucumbe a la vista del 'agua' y encuentra en la muerte la solución final a su profunda infelicidad, sintetizada en la lista pormenorizada de la compra que simboliza un vacío existencial al que es incapaz de rebelarse. El suicidio no representa aquí un acto de libertad, sino la definitiva asunción de una derrota, la misma que se revela en todo su dramatismo al personaje de "Las puertas del cielo" (Moyano, 2011, p. 27), agobiado por una rutina enajenante, que se arrepiente de no haber ingerido el veneno que podría haberlo salvado de una existencia gris, hecha de trabajo y deberes y encaminada hacia una vejez igualmente gris, como la que experimenta el protagonista de "Jubilación":

Jubilación

> Un pájaro ha quedado atrapado en la habitación. Revolotea enloquecido, chocando con las paredes. En un vano intento de huir, se estrella una y otra vez contra el cristal de la ventana. Me siento a contemplar el espectáculo. Tengo todo el día por delante (Moyano, 2011, p. 33).

El patético espectáculo del pájaro atrapado en la habitación al que el hombre jubilado asiste viene a ser un espejo de su misma condición y encierra, una vez más, la crítica de los valores de una sociedad deshumanizada, que alimenta la desigualdad, confunde la homologación con la felicidad y a cuyos rígidos patrones se someten estas criaturas frágiles, que nadan en la inconciencia, sacrificando su propia vida o, en otros casos, buscando en la venganza una forma de rescate:

Lucha de clase

> El mayordomo escupe en el café que van a tomar los señores, amontona desperdicios debajo de la alfombra, extravía adrede algunas cartas. Llegará el día en que se decida por fin a mezclar cianuro en el jerez que sirve después de la comida. Pero esto aún no lo sabe. Por el momento, cree que estos pequeños actos pueriles serán suficientes para saciar su sed de venganza (Moyano, 2011, p. 15).

El motivo de la muerte, autoinfligida en "Depresión", deseada en "Las puertas del cielo", espiritual en "Jubilación" y preanunciada en "Lucha de clase", resulta sintomático del estado de desorientación moral del individuo contemporáneo, perdido en una realidad inaprensible, cuya sinrazón se resume en el silencio (elocuente) del ermitaño Harayama, a quien se dirige el personaje del cuento epónimo para descubrir "el sentido de la vida" (Moyano, 2011, p. 69). Declinada en múltiples facetas, la muerte deviene una isotopía que atraviesa casi todas las narraciones más mi-

méticas de *Teatro de ceniza* y se relaciona con la frustración del sujeto, como en los casos citados, o con la crueldad (innata, parece decirnos el autor) del ser humano, que contempla la muerte ajena con divertido sadismo, como ocurre con el macabro espectáculo que ofrece la caída mortal del funambulista protagonista de "Espectáculo", recibido por el público con una "atronadora salva de aplausos" (Moyano, 2011, p. 93). Si circunscribimos el análisis a este binomio de maldad y muerte tal como se declina en los microrrelatos realistas (en los fantásticos se traduce con frecuencia en un tratamiento hiperbólico que contempla el recurso a la antropofagia, teñido de humor negro),[9] reconocemos en la figura de Hitler el máximo representante de una ideología perversa, fundamentada en el odio.

Ciñendo una perspectiva insólita, Moyano (2011) se traslada al lejano 1762 para entrar en la habitación de Johannes Hiedler y capturarlo en una "sencilla noche de amor", punto de partida de una cadena de sucesión que culminará con el nacimiento del futuro Führer "que, durante la primera mitad del siglo XX, acabará por desencadenar una hecatombe de dimensiones planetarias" (p. 29). La prefiguración de la tragedia histórica, que resuena en la mente del lector, ocupa una posición secundaria en el texto, enfocado en la detallada y bien documentada lista de nombres que conforman el árbol genealógico de Hitler. Asimismo, el título "Progenie" contribuye a provocar un efecto de extrañamiento, corroborado por el punto de vista del narrador, y emana una ironía amarga, resultante del contraste entre las expectativas que suscita y el contenido.

9 Los textos que giran en torno al tema del canibalismo aprovechan el humor negro, categoría estética teorizada por primera vez por André Breton (1992), quien reconoce en Jonathan Swift, autor caro a Moyano, celebrado en "Ocaso de un imperio", al padre y maestro de la "broma fúnebre y feroz" con su *A modest proposal,* escandalosa propuesta caníbal que vehicula una crítica despiadada de la política colonial inglesa. En los microrrelatos de Moyano (2011), en cambio, la antropofagia es bien fuente de desasosiego e inquietud, como en "El Espantapájaros" (p. 117) o en "El corredor" (p. 107), bien cruel *divertimento* heredero de la experimentación vanguardista ("Dulce Amanda", p. 57; "Antropofagia", p. 104), apreciable también en esos textos cuya sustancia narrativa se elabora a partir de imágenes cercanas a las greguerías y a los caprichos ramonianos ("Banquisa", p. 37; "Boutique", p. 48; "Casa mortuoria", p. 112).

Similar mecanismo de evocación del horror histórico por antonomasia se encuentra en "Presagios, 1941", potente texto contado en primera persona, donde el descubrimiento de un soldadito de plomo dentro de un juego de matrioskas[10] es interpretado por el narrador como una "inesperada ruptura del orden prestablecido" que esconde "algo monstruoso, una oscura promesa de dolor y de devastación", presagio de una amenaza que asume la "vaga forma de una esvástica" (Moyano, 2011, p. 85) dibujada por las nubes en el cielo plomizo de Stalingrado.

Cabe recordar que el interés del autor por el personaje de Hitler como símbolo de la ferocidad humana no es nuevo en su producción, puesto que aparece ya en la primera antología narrativa, *El oro celeste* (2003), en particular en el cuento final, titulado "Un pintor en Viena". Aquí Moyano explora el terreno posibilista de la ucronía, conocida también como fantahistoria, historia alternativa o contrafactual, que consiste en una reescritura del pasado a partir de hipotéticos escenarios elaborados trastocando la categoría del tiempo *(ou cronos:* tiempo que no existe), en aras de investigar cómo una diferente evolución de determinados acontecimientos reales (el llamado "evento divergente")[11] podría haber modificado el devenir histórico.

En el breve relato que cierra *El oro celeste* y que dialoga evidentemente con las dos micronarraciones comentadas, Hitler es un "hombre de bien, honesto y cabal" que ha seguido su vocación artística y se ha convertido en "un modesto y respetado artista que vive de sus pinceles, que huele a alcanfor y a casa limpia" y que en las largas noches de invierno se ve asaltado por una pesadilla "recurrente y atroz" donde no consigue ingresar en la academia de bellas artes, vive como un mendigo, es

10 La imagen de las matrioskas aparece en la portada de *Teatro de ceniza,* al lado de un montoncito de ceniza.

11 Para profundizar los mecanismos que rigen este medio expresivo transversal, usado en ámbito literario y cinematográfico (pensemos en las películas de Tarantino *Inglorious basterds*, de 2009, y *Once upon a time in Hollywood*, de 2019, o en el falso documental español *Viva la República*, de 2008), se remite a los estudios de Henriet (1999) y de Burgos López (2009), citados en la bibliografía final.

devorado por el rencor y termina fundando un partido político, "manda al exterminio a miles de hebreos, conquista el amor de una mujer llamada Eva Braun […] es un dios terrible y pavoroso que gobierna un imperio de hierro y de sangre" (Moyano, 2003, p. 104). Al despertar, el protagonista experimenta un sentimiento contradictorio de miedo y de envidia hacia aquel doble monstruoso que solo puede habitar en el sueño, porque "la realidad, razona con alivio, no admite sucesos tan atroces" (Moyano, 2003, p. 105). En esta ucronía de carácter utópico, ejemplo de la maestría con que el autor plasma la materia narrativa alcanzando los tres objetivos que para Cortázar (1971) hacen un cuento perdurable y que residen en la intensidad, la tensión y la significación, Moyano parte de datos biográficos reales (las veleidades artísticas, la amistad con Kubizek, la presencia del tutor Mayrhofer) para corregir el error histórico y subrayar el componente demoniaco del personaje, artífice de atrocidades impronunciables.

Los tres textos inspirados en la figura de Hitler comparten, en su distinto formato de relato breve e hiperbreve, una misma estrategia narrativa, esto es, la adopción de una perspectiva extrañada que silencia el horror y produce en el lector un efecto sorpresivo. En "Progenie", el personaje de Hitler pasa a un segundo plano y la cámara encuadra la escena de amor de su tatarabuelo; en "Presagios, 1941" se reduce a la imagen metonímica etérea, casi sobrenatural, de la esvástica que se perfila en el cielo gris, grávida de muerte; y, en "Pintor en Viena", su germen diabólico y cruel es segregado al mundo onírico y deja de representar un peligro para la humanidad. Estas versiones inéditas de Hitler prescinden de un cuento histórico que es parte de la memoria colectiva (elipsis), pero nos advierten del riesgo siempre al acecho del mal, que descansa en todo ánimo humano deseoso de triunfo, como un alter ego monstruoso, una sombra que nos persigue y que debemos aprender a domesticar.

El universo de los microrrelatos realistas de *Teatro de ceniza* está poblado, como se ha visto, de criaturas aplastadas por el peso de una sociedad capitalista y automatizada que sacrifica la vida en nombre de

un supuesto progreso antropológico, puesto en tela de juicio a través de la desmitificación de la ciencia como ilusoria fuente de bienestar ("Perennidad", "Melomanía"); una sociedad que, enseña la historia, premia la manipulación, el engaño, la codicia y castiga a los débiles. Son textos que dejan aflorar la visión desencantada y a menudo pesimista del autor e insisten en la precariedad de nuestra existencia terrenal, que se desenvuelve con la rapidez vertiginosa de una función teatral ("Theatrum mundi") o del microrrelato en que se convierte la que creíamos ser una "gran novela" ("Anciano"). Motor principal de las narraciones analizadas y sinónimo de la frustración del hombre o, por el contrario, proyección de sus delirios de omnipotencia, la muerte se impone en los textos como una entidad polisémica que, en su acepción más metafórica, se tiñe de tristeza y de melancolía, como en el magistral "Coleccionismo", donde el recuerdo de los ser amados es "encapsulado" en ampollas de cristal que guardan las lágrimas del luto:

Coleccionismo

> Apenas veo a mi hijo desde que se fue a vivir solo, pero esta mañana he ido a visitarlo a su casa, y acaba de mostrarme una ampolla de cristal en cuyo interior guarda un líquido incoloro. "Éstas son las lágrimas que derramé por Colorín", me dice. Recuerdo que Colorín fue un canario que le compramos de niño; su nombre y la fecha en que murió –han pasado casi treinta años– están escritos a mano en una minúscula etiqueta pegada sobre el vidrio. Mi hijo abre una vitrina en la que tiene docenas de ampollitas como ésa, cada una con su propia pegatina, clasificadas por fechas. Comprendo ahora por qué me pedía las ampollas que yo iba gastando en un tratamiento capilar que, finalmente, se reveló inútil. Loe las etiquetas. Están allí las lágrimas que derramó por una tortuga llamada Zeus, y también las que vertió por la muerte de sus dos abuelas. De repente, me siento muy triste: me doy cuenta de que algún día sólo quedará de mí una ampollita dentro de esa vitrina, con mi nombre pegado (Moyano, 2011, p. 45).

El simbólico teatro de cenizas del título, relativo al espacio ficcional "suspendido" que se re-activa cada vez que el lector cruza el umbral y penetra en él, puede interpretarse asimismo como una imagen de la vida y de su brevedad, tal como se desprende de los microrrelatos exentos de implicaciones fantásticas; un teatro que es escenario borroso de fantasías oníricas, deseables o incluso distópicas y metáfora de la realidad que nos rodea y del juego de las partes que recitamos antes de "abandonar el escenario por una trampilla –que otros llaman tumba" (Moyano, 2011, p. 102). En la renovada conciencia de un pez que *sabe* qué es el agua, la literatura, nos sugiere el autor con un guiño, es el camino infinito, con ramificaciones infinitas, que todo hombre puede recorrer para vivir otras vidas y olvidarse, aunque solo por un día, de la muerte que le espera:

Singladura

> A lo largo de ese día, el viajero recorre a pie las desoladas llanuras de la tundra, navega en una goleta sorteando gigantescos témpanos de hielo, bucea a pulmón entre silentes bosques de coral y de madrépora, se enfrenta a una horda de caníbales, asciende a la cumbre donde un ídolo de oro le dirá el porvenir, mata a un oso con el mero auxilio de una daga. Es tan sólo al término de esa larga jornada, mientras cae la noche, cuando el viajero escucha cómo alguien le indica, en tono apremiante, que ya es hora de cerrar y que debe abandonar inmediatamente la biblioteca (Moyano, 2011, p. 120).

En definitiva, el componente realista que connota una porción, si bien menor, de los microrrelatos antologados en *Teatro de ceniza,* es inescindible del fantástico, siendo parte esencial de la arquitectura de un edificio narrativo debidamente inestable, proyección literaria del sinsentido del mundo y de la vulnerabilidad del hombre.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Con *Teatro de ceniza*, Moyano consolida su poética de la brevedad, moldeando un espacio imaginario con ingredientes realistas y fantásticos que no se excluyen entre sí, sino que cohabitan, según una tendencia característica de toda su producción narrativa. El realismo de los microrrelatos aquí analizados refleja, de hecho, la cosmovisión de un autor que se vale de ambos lenguajes para explorar los conflictos, existenciales e identitarios, de un individuo en plena crisis, extraviado en un mundo que escapa a su comprensión, indescifrable, descentrado. El minimalismo expresivo propio del género adoptado potencia aún más el efecto desestabilizador de las historias más verosímiles (objetivo principal de lo fantástico), gracias a una dosificación calibrada de silencios y omisiones, que Moyano muestra aplicar con conocimiento:

> En el microrrelato, el uso de la síntesis y de la elipsis es tan intensivo respecto al cuento que creo que no puede hablarse de una diferencia cuantitativa o gradual, sino claramente cualitativa. Diría incluso que, a la hora de escribir ambos géneros, se emplean áreas distintas del cerebro: yo lo siento así mientras los escribo. Esto es extensible a los lectores: el lector de microrrelatos debe situarse en un determinado estado mental, debe prepararse para que la mayor parte de la historia se le cuente entre líneas (Andres-Suárez, 2012b, edición Kindle).

Si es verdad que "el sistema genérico, la conciencia que el autor y el receptor poseen del género literario y las convenciones literarias condicionan el hecho literario" (Calvo Revilla, 2012, edición Kindle), *Teatro de ceniza* se configura como un buen modelo de literatura microficcional, que satisface las expectativas del lector.

REFERENCIAS

Andres-Suárez, I. (ed.). (2012a). *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo.* Cátedra.

——— Andres-Suárez, I. (2012b). Influencia de Borges en la obra de Manuel Moyano. En A. Calvo Revilla y J. Navascués (eds.), *Las fronteras del microrrelato: Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano* [Edición Kindle]. Iberoamericana/Vervuert.

Breton, A. (1996). *Antología del humor negro*. Anagrama.

Burgos López, C. R. (2009). *Pintarle bigote a la Mona Lisa: las ucronías*. Fondo de Publicaciones Universidad Sergio Arboleda.

Calvino, I. (2016). *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Mondadori.

Calvo Revilla y J. Navascués (Eds.). (2012.). *Las fronteras del microrrelato: Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano* [Edición Kindle]. Iberoamericana/Vervuert.

Candeloro, A. (2021). Postfazione. En M. Moyano, *Teatro di cenere* (pp. 121-134). Del Vecchio Editore di Perelun.

Cortázar, J. (1971). Algunos aspectos del cuento. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (255), 403-416.

Ette, O. (2009). Perspectivas de la nanofilología. *Iberoamericana*, (9-36), 109-125.

Hemingway, E. y Plimpton, G. (1968). *En otro país. Una entrevista con Ernest Hemingway*. Estuario.

Henriet, É. B. (1999). *L'histoire revisitée: Panorama de l'Uchronie sous toutes ses formes*. Les Belles Lettres.

Lagmanovich, D. (2006). *El microrrelato: teoría e historia*. Menoscuarto.

Merino, J. M. (2016). *La glorieta de los fugitivos. Minificción completa* [Edición Kindle]. Páginas de Espuma.

——— (2001). *El amigo de Kafka*. Pre-Textos.

——— (2003). *El oro celeste*. Xordica.

——— (2008). *El experimento Wolberg*. Menoscuarto.

Moyano, M. (2011). *Teatro de ceniza*. Menoscuarto.

Pujante Segura, C. (2018). *La hipótesis Saint-Germain de Manuel Moyano*. Monteagudo, (23), 313-317.

Ródenas de Moya, D. (2008). Contar callando y otras leyes del microrrelato. *Ínsula*, (741), 6-9.

Rueda, A. (2017). Introducción. En A. Rueda (ed.), *Minificción y nanofilología: latitudes de la hiperbrevedad* (pp. 11-32). Iberoamericana/Vervuert.

Valls, F. (2015). El microrrelato como género literario. En O. Ette, D. Ingenschay, F. Schmidt-Welle, F. Valls (eds.), *MicroBerlín: de microficciones y microrrelatos* (pp. 21-49). Iberoamericana/Vervuert.

——————— (2011). Manuel Moyano: los microrrelatos del funambulista. El cuento en red. *Revista Electrónica de Estudios sobre la Ficción Breve*, (24), 107-109.

"EL LECTOR, DISTRAÍDO POR LA VANIDAD…": CRÍTICA DEL LECTOR EN *FICCIONES* DE BORGES

Pablo Sol Mora
Universidad Veracruzana, México

INTRODUCCIÓN

El lector, sobra decirlo, es el gran protagonista de la obra de Borges. En sus cuentos abundan los lectores y los actos de lectura: lectores que reescriben las obras que leen ("Pierre Menard, autor del Quijote"), lectores de textos insensatos que angustiosamente buscan un sentido ("La Biblioteca de Babel"), maestros de lectura que pacientemente descubren el significado de un libro ("El jardín de senderos que se bifurcan"), arqueólogos de la lectura ("El inmortal"), lectores religiosos que intentan descifrar el mensaje divino ("La escritura del dios"), lectores pedestres e ineficaces ("El Aleph")…, por mencionar solo algunos casos célebres de sus obras maestras, *Ficciones* y *El Aleph*.

La obra de Borges contiene el elogio del lector, pero también su crítica. No hace falta recordar la opinión expresada en el prólogo a la primera edición de *Historia universal de la infamia*, en 1935: "A veces creo que los buenos lectores son cisnes aun más tenebrosos y singulares que los buenos autores" (Borges, 2011, p. 9), que tempranamente resalta la exigente idea borgeana del lector (y se entiende que, si los buenos lectores son tan pocos, los malos son legión). Es precisamente la crítica del lector la que me interesa en este trabajo, centrado en dos cuentos de *Ficciones:* "Examen de la obra de Herbert Quain" y "La muerte y la brújula". El primero suele ser uno de los cuentos menos atendidos del autor argentino (Alonso Estenoz, 2007; Ramos-Izquierdo, 2011) y el segundo, uno de sus clásicos, con abundante bibliografía crítica (entre la más relevante

para nuestro tema, Parodi, 1999, y Balderston, 1996). Ambos son relatos sobre la lectura, uno de manera evidente y otro, encubierta, alegórica.

"EXAMEN DE LA OBRA DE HERBERT QUAIN", EXAMEN DEL LECTOR

"Examen de la obra de Herbert Quain" se publicó originalmente en la revista *Sur* en 1941 y el mismo año apareció como parte de la colección *El jardín de senderos que se bifurcan,* primera parte de *Ficciones* (1944). Presenta varias similitudes con el mucho más famoso "Pierre Menard, autor del Quijote". Ambos adoptan la forma de notas necrológicas sobre escritores ficticios; ambos son vindicaciones de un autor compuestas por una pluma amiga; ambos hacen la recapitulación de una obra. El "Examen", sin embargo, tiene un tono menos paródico que el delirante "Pierre Menard". A diferencia de este, cuyo narrador es un oscuro, esnob e involuntariamente cómico crítico francés, el de la historia de Quain es el propio "Borges", según nos enteramos al final.

No está de más recordar que ambos estuvieron precedidos por una etapa crítica muy intensa, la que Borges llevó a cabo de 1936 a 1939 en la revista *El Hogar,* reseñando novedades literarias y escribiendo "biografías sintéticas" de escritores casi semanalmente. Estos formatos críticos, breves y concisos, condujeron de manera natural a la creación de los personajes y las historias de Pierre Menard y Herbert Quain. Borges llevaba años reseñando libros apretadamente, resumiendo vidas de escritores y sus obras en unos cuantos párrafos. Ahora haría lo mismo, pero inventándoselos (ya había hecho un ensayo en 1935 con "El acercamiento a Almotásim", recogido en *Historia de la eternidad).* Así, la crítica literaria abrió de manera natural el paso a la crítica ficción, o sea, textos que adoptan las formas de la crítica, pero sobre autores y libros imaginarios, y la ficción crítica, textos de imaginación que exponen ideas y opiniones de crítica literaria.

El título del cuento, "Examen de la obra de Herbert Quain", anuncia de entrada que estamos frente a un acto de lectura y específicamente

un acto crítico. No una lectura ordinaria, sino un escrutinio y un análisis. El primer párrafo presenta la figura de Herbert Quain, escritor aparentemente irlandés –o que, por lo menos, ha muerto en Roscommon, Irlanda–, más bien menor, modesto, y autor de una obra de carácter experimental (por cierto, en el año de la publicación del relato, 1941, murió en Zúrich otro escritor irlandés, ni menor ni modesto, aunque sí experimental, James Joyce, hecho que probablemente sirvió de inspiración parcial a Borges para crear a Quain). El repaso que el narrador hace de las notas necrológicas, del suplemento literario del *Times* y de *The Spectator,* apuntan ya hacia la crítica de la lectura y del lector. La segunda publicación ha comparado el primer libro de Quain a una novela de Agatha Christie y los otros a la obra de Gertrude Stein, "evocaciones que nadie juzgará inevitables y que no hubieran alegrado al difunto" (Borges, 2011, p. 131). O sea, incluso los lectores profesionales, los críticos, no han sabido entender a Quain.

El segundo párrafo expone algunas de sus ideas literarias, que implican una crítica de la lectura y van perfilando a Quain como un lector y escritor fuera de lo común. Deplora que autores como Flaubert y James, considerados maestros del estilo en sus respectivas tradiciones, hayan difundido la idea de que el arte literario es difícil e infrecuente (para él es ordinario y puede encontrarse hasta en un diálogo en la calle) y critica el culto a los libros antiguos solo por serlo. Quain no es un conservador, sino un innovador, que enfatiza el valor del asombro a la hora de leer. Como todo autor de esta clase, no encuentra a sus lectores ya hechos, habituados a una serie de fórmulas convencionales, sino que debe formarlos y por eso con frecuencia los más tradicionales no lo entienden. Un escritor innovador crea un nuevo tipo de lector.

La primera obra examinada lleva el muy borgeano título de *The God of the Labyrinth,* una novela policial. Su publicación coincidió con la de *The Siamese Twin Mystery,* novela real de Ellery Queen (pseudónimo de los escritores norteamericanos Frederic Dannay y Manfred Bennington Lee), uno de los autores policiacos favoritos de Borges en la década

de los treinta. Queen, cuyo apellido no está muy lejos de Quain, era el autor clásico del género que plantea un misterio al lector ofreciéndole todos los elementos para que él mismo, junto con el detective, pueda resolverlo. De hecho, en algún punto de sus novelas solía plantear "a challenge to the reader" (Hart, 2012, p. 52), en el que avisaba que el lector tenía ya todos los elementos para solucionar él mismo el enigma. Quain, a su vez, va a retar también a sus lectores, pero de forma más sutil.

The God of the Labyrinth fracasa comercialmente porque la atención y el éxito recaen en la obra de Queen, lo que introduce un elemento indispensable en el destino de un libro, ya considerado por Alonso Estenoz (2007) en el caso de Quain: el mercado y la competencia. El argumento es conocido:

> Hay un indescifrable asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas. Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: *Todos creyeron que el encuentro de ajedrez había sido casual.* Esta frase deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre otra solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el detective (Borges, 2011, p. 132).

Es bien sabido que Borges (1990) había anticipado el argumento de la novela atribuida a Quain en una de las reseñas de *El Hogar,* la de *Excellent Intentions* de Richard Hull:

> La concebí una noche, una de las gastadas noches de 1935 o de 1934, al salir de un café en el barrio del Once. Esos pobres datos circunstanciales deberán bastar al lector: he olvidado los otros, los he olvidado hasta ignorar si los inventé alguna vez. He aquí mi plan: urdir una novela policial del tipo corriente, con un indescifrable asesinato en las primeras páginas, una lenta discusión en las intermedias y una solución en las últimas. Luego, casi en el último renglón, agregar una frase ambigua –por ejemplo, "y

> todos creyeron que el encuentro de ese hombre y de esa mujer había sido casual"– que indicara o dejara suponer que la solución era falsa. El lector, inquieto, revisaría los capítulos pertinentes y daría con otra solución, la verdadera. El lector de ese libro imaginario sería más perspicaz que el "detective"… (pp. 227-229).

La equiparación del lector y el detective ha sido ampliamente desarrollada en la literatura hispánica posterior a Borges y por autores que son inconcebibles sin su influencia: Ricardo Piglia, Roberto Bolaño, Enrique Vila-Matas, por mencionar tres ejemplos notables. El primero, en un famoso ensayo, apuntó: "Una de las mayores representaciones modernas de la figura del lector es la del detective privado *(private eye)* del género policial. Y no me refiero a la lectura en sentido alegórico (Sherlock Holmes lee unas huellas en el piso), sino al acto de leer palabras impresas y descifrar signos en un papel" (Piglia, 2015, p. 69). En efecto, desde el personaje que inaugura el género, Auguste Dupin, de Poe, el detective es un gran lector, pero el lector, a su vez, puede asumir el rol de detective, más en un relato policial. ¿Qué significa ser un lector-detective? Como ha observado Parodi (1999):

> El lector de policiales es un detective que –en el proceso de la lectura– va realizando una investigación independiente: elabora hipótesis, las modifica, las descarta, formula otras nuevas, cambia de perspectiva, sospecha el disimulo o la mentira detrás del comportamiento de los personajes, toma en cuenta la menor indicación textual como si todo dato comportara un indicio (p. 83).

Ser un lector-detective significa leer con redoblada atención, poniendo atención a los detalles, buscando indicios y pistas, desconfiando de todo lo aparente. Sin embargo, la novela de Quain no encuentra sus lectores y no tiene repercusión. Fracasa comercialmente porque rompe las reglas del género y exige algo nuevo del lector (también, hay que recordarlo,

por la construcción defectuosa y el estilo pomposo del autor, según el narrador; en el relato no todo es culpa de quien lee). No obstante, su fracaso es, al menos en parte, también de los lectores, que privilegian una ficción correcta, pero convencional como la de Queen. La crítica no es solo al lector, sino al mercado literario, que favorece las fórmulas exitosas bien conocidas a costa de las apuestas novedosas y arriesgadas.

La segunda obra examinada de Quain, la novela *April March,* cuyo argumento ramificado en distintos mundos posibles remite evidentemente a "El jardín de senderos que se bifurcan", es también innovadora y otro fracaso comercial (curiosamente, su universo de realidades alternativas y de secuelas y precuelas es hoy la norma en la narrativa cinematográfica y televisiva). La obra se plantea abiertamente como un juego –como lo haría, veintidós años después, en 1963, una novela a la que no le faltaría éxito, *Rayuela*– y reta al lector a asumir el papel de jugador. Aparte de los defectos señalados por el narrador, los lectores no acaban de entender o se niegan a participar en el juego propuesto por Quain.

Más crítico con la lectura y con el público lector o espectador es el comentario de la tercera obra, el drama *The Secret Mirror.* En este, como se recordará, el primer acto presenta una intriga amorosa en un ambiente aristocrático y sofisticado que en el segundo se descubre es solo la versión idealizada del enamoramiento de un escritor pobre. La obra triunfa porque se le considera un drama freudiano (y es bien conocida la antipatía que Borges (2011) profesó a Freud). El narrador anota: "Esa interpretación propicia (y falaz) determinó su éxito" (p. 135). Esto es, que el único triunfo literario de Quain es consecuencia de una mala lectura…

La cuarta y última obra examinada es la más crítica con el lector:

> A fines de 1939 publicó *Statements:* acaso el más original de sus libros, sin duda el menos alabado y el más secreto. Quain solía argumentar que los lectores eran una especie ya extinta. "No hay europeo (razonaba) que no sea un escritor, en potencia o en acto." Afirmaba también que de las diversas felicidades que puede ministrar la literatura, la más alta era la inven-

> ción. Ya que no todos son capaces de esa felicidad, muchos habrán de contentarse con simulacros. Para esos "imperfectos escritores", cuyo nombre es legión, Quain redactó los ocho relatos del libro *Statements.* Cada uno de ellos prefigura o promete un buen argumento, voluntariamente frustrado por el autor. Alguno –no el mejor– insinúa dos argumentos. El lector, distraído por la vanidad, cree haberlos inventado (Borges, 2011, p. 136).

Quain, el autor al que el mercado literario no supo entender, lleva a cabo aquí una crítica a la masificación de la lectura y de la escritura. Esta es la responsable de que cualquiera se sienta capaz de escribir. A ese lector/autor mediocre y vanidoso es que ofrece el obsequio de sus argumentos. Como podrá apreciarse, hay una evolución, no positiva, en el concepto del lector. El primer libro de Quain, *The God of the Labyrinth,* buscaba un lector cómplice, un lector sutil y colaborador que lo ayudara a develar el misterio de la novela; no lo encontró y la novela fracasó. El segundo también reta al lector proponiéndole un juego, pero este se niega a jugar. La tercera obra finalmente triunfa, pero mal leída, por las razones equivocadas. La cuarta es su venganza y deliberadamente supone un lector burdo y soberbio. El conjunto de su obra puede ser leído como la crónica de su decepción con los lectores: del alto concepto en que los tiene en *The God of the Labyrinth* al más bien bajo de *Statements.* El "Examen de la obra de Herbert Quain" se revela así como un borgeano y riguroso "examen del lector".

"NO HAY QUE BUSCARLE TRES PIES AL GATO": CRÍTICA DEL LECTOR EN "LA MUERTE Y LA BRÚJULA"

Aparecida originalmente en mayo de 1942 en la revista *Sur* y luego recogida en la segunda parte de *Ficciones,* "Artificios", "La muerte y la brújula" es la tentativa policiaca más pura de Borges, aunque naturalmente va más allá de las convenciones del género y se planta en los terrenos de la filosofía y de la hermenéutica. El enfoque que me interesa adoptar es

precisamente el de un relato sobre la lectura y la interpretación, como ha observado Daniel Balderston (1996), sobre el lector y el autor.

Volviendo a la relación entre lector y detective, "La muerte y la brújula" la ejemplifica literalmente, pues aquí el protagonista, Erik Lönnrot, se emplea a fondo como lector para desentrañar los crímenes del relato. El problema, como sabemos, es que lee mal, es un lector que –en parte por vanidad, como le ocurría al lector de *Statements* de Quain– se pasa de listo y, por lo tanto, se equivoca, con consecuencias fatales en este caso, pues su muerte es consecuencia de su mala lectura, pero aun al final y cuando ya han quedado al descubierto sus errores, no abandona cierta soberbia lectora o crítica, como veremos.

El acto de leer cobra relevancia desde el comienzo del relato cuando se nos informa que la primera víctima de los crímenes, Marcelo Yarmolinsky, asistía al Tercer Congreso Talmúdico, o sea, un congreso que trata sobre textos y su interpretación. ¿Cómo leer?, ¿qué y cómo interpretar? son preguntas formuladas implícitamente desde el principio. El primer diálogo entre Lönnrot y el comisario Treviranus plantea dos modelos de lector y adquirirá importancia retrospectivamente, al revelarse el enigma. El lugar común de la literatura policiaca solía postular un oficial bienintencionado, pero limitado (el G. de Poe, el Lestrade de Conan Doyle) y el detective sagaz y penetrante (Auguste Dupin, Sherlock Holmes). Borges, que publica "La muerte y la brújula" justamente ciento y un años después de que apareciera "Los crímenes de la calle Morgue" (1841), juega con ese tópico, que el lector podría suponer que va a repetir sin más. El engañoso diálogo reza:

> —No hay que buscarle tres pies al gato –decía Treviranus, blandiendo un imperioso cigarro–. Todos sabemos que el Tetrarca de Galilea posee los mejores zafiros del mundo. Alguien, para robarlos, habrá penetrado aquí por error. Yarmolinsky se ha levantado; el ladrón ha tenido que matarlo. ¿Qué le parece?

> —Posible, pero no interesante –respondió Lönnrot–. Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis. En la que usted ha improvisado, interviene copiosamente el azar. He aquí un rabino muerto; yo preferiría una explicación puramente rabínica, no los percances imaginarios de un imaginario ladrón (Borges, 2011, p. 182).

De entrada, el mecánico lector podría suponer que se encuentra, por enésima vez, frente a la típica pareja del oficial burdo y apresurado que se equivoca y el detective sutil y agudo que acierta, pero es al revés: el oficial, que se apega a las apariencias y al sentido común, acierta, y el detective, que quiere ser muy perspicaz, se equivoca. En cierta forma, el narrador lo revela desde la primera línea del relato al referirse a la "temeraria perspicacia" (Borges, 2011, p. 181) de Lönnrot (temeraria: infundada, imprudente, arriesgada). Las analogías con el acto de la lectura son evidentes: a veces las cosas son sencillamente lo que parecen ser y un exceso de agudeza y la sobreinterpretación nos conducen al error (complejo y sofisticado, pero error), fenómeno común, por cierto, en los ámbitos críticos y académicos.

El mundo de "La muerte y la brújula" es confuso, una auténtica Babel; baste recordar algunos nombres propios, que dan cuenta de la diversidad cultural y lingüística, y que han sido minuciosamente estudiados por Dyson (1985): Lönnrot, Scharlach, Treviranus, Azevedo, Yarmolinsky, Palast, Ginzberg, Black Finnegan; y es donde muchas cosas parecen otras (como el Hôtel du Nord, que asemeja un hospital, una cárcel y un burdel) y donde todo acaba, en plena apoteosis borgeana, en un laberinto, literal y metafórico, la quinta Triste-le-Roy y la trampa de Scharlach.

El hallazgo de las obras del rabino Yarmolinsky en la habitación es el detonante del furor lector de Lönnrot que lo conducirá a su perdición. Recordémoslas: una *Vindicación de la cábala* (o sea, la interpretación alegórica del Antiguo Testamento), un *Examen de la filosofía de Robert Fludd* (médico, astrólogo y matemático inglés que vivió entre los siglos XVI y

XVII), una traducción del *Sepher Yezirah* (libro de la creación, primera obra del esoterismo judío), una *Biografía de Baal Shem* (Israel Ben Eliezer, rabino místico del siglo XVIII, fundador del hasidismo), una *Historia de la secta de los Hasidim,* una monografía sobre el Tetragrámaton (el nombre de Dios) y otra sobre los nombres de Dios en el Pentateuco. No parecen precisamente lecturas ligeras, pero varias no dejan de ser obras de divulgación de temas arcanos, o sea, el tipo de obra que hace sentir al lego una familiaridad superficial con un conocimiento especializado. Y eso es justo lo que está a punto de ocurrirle a Lönnrot que, "bruscamente bibliófilo o hebraísta" (Borges, 2011, p. 183), como irónicamente observa el narrador, ordena hacer un paquete con los libros y se los lleva a su departamento. Antes, se había descubierto en la máquina de escribir del rabino una hoja con la siguiente frase: *"La primera letra del Nombre ha sido articulada"* (Borges, 2011, p.183). Cómo leer esta frase y saber quién la escribió serán dos de los aspectos clave del enigma. La sentencia implica el acto de deletrear, la forma más básica de la lectura, pero Lönnrot no tiene tiempo para esas minucias y se lanza de lleno a la interpretación. En su frenesí lector, espiga de las obras de Yarmolinsky unos cuantos datos de una materia de la que hasta hacía poco ignoraba todo. Superficial, cree adquirir en unos cuantos días una familiaridad con el tema que a los especialistas toma años.

A estas alturas del relato, el narrador desliza una información que en la primera lectura es fácil pasar por alto, pero que resulta indispensable en la evolución de la trama: "Uno de esos tenderos que han descubierto que cualquier hombre se resigna a comprar cualquier libro, publicó una edición popular de la *Historia de la secta de los Hasidim*" (Borges, 2011, p. 184). Como sabemos, esa es la edición que leerá Scharlach y que utilizará para tender la trampa a Lönnrot. Una vez más, como en el caso de Quain, podemos apreciar la intervención y la crítica del mercado literario, representado por el tendero, cuyos fines son exclusivamente comerciales. La masificación de la edición popular hace posible que la obra de Yarmolinsky llegue a manos de Scharlach, que, a partir de entonces, guia-

rá secretamente la lectura de Lönnrot, haciéndole leer e interpretar lo que él quiera que lea e interprete, como una especie de autor todopoderoso.

A partir de ese momento, "La muerte y la brújula" es la crónica de los errores de lectura de Lönnrot. El tercer crimen, como bien supone Treviranus, es una puesta en escena, una simulación. Scharlach se disfraza y adopta el nombre vacilante de Ginzberg, Ginsburg o Gryphius, que recuerda la palabra glifo, un signo que Lönnrot no puede descifrar o, peor aún, cree que descifra. Al tanto de la súbita vocación filológica y erudita del detective, Scharlach deja como al azar un libro, el *Philologus hebraeo-graecus* de Johannes Leusden, teólogo y biblista holandés del siglo XVII, con un pasaje subrayado acerca de la duración del día judío para que Lönnrot crea resolver el enigma (el fragmento, por cierto, no está en el *Philologus hebraeo-graecus,* sino en el *Mixtus;* Fishburn y Hughes, 1990).

El clímax de la mala lectura ocurre cuando Lönnrot, tras recibir la carta y el plano de la ciudad que argumentaban que solo habría tres crímenes, tiene una falsa epifanía y cree solucionar el problema:

> Los tres lugares, en efecto, eran equidistantes. Simetría en el tiempo (3 de diciembre, 3 de enero, 3 de febrero); simetría en el espacio, también… Sintió, de pronto, que estaba por descifrar el misterio. Un compás y una brújula completaron esa brusca intuición. Sonrió, pronunció la palabra *Tetragrámaton* (de adquisición reciente) y llamó por teléfono al comisario. Le dijo:
>
> —Gracias por ese triángulo equilátero que usted anoche me mandó. Me ha permitido resolver el problema. Mañana viernes los criminales estarán en la cárcel; podemos estar muy tranquilos (Borges, 2011, p. 187).

En el acto de la lectura solo hay algo peor que no entender: creer que se entiende cuando no es así. Esto es precisamente lo que le ocurre al perspicaz Lönnrot, que menosprecia los detalles (que es donde suelen estar Dios y el diablo, también los de la lectura): "Virtualmente, había descifrado el problema; las meras circunstancias, la realidad (nombres, arres-

tos, caras, trámites judiciales y carcelarios), apenas le interesaban ahora" (Borges, 2011, p. 188). Procede como un mal lector: con prisa, con arrogancia, sin verdadera atención.

Al entrar al espacio de Triste-le-Roy, este cuento judío se vuelve bruscamente griego. La quinta es un laberinto con estatuas de divinidades clásicas. Entre ellas, un curioso Hermes, dios de la interpretación, de dos caras (hay representaciones antiguas de Hermes bifrontes, aunque este atributo suela referirse al romano Jano, que es como lo identifica Scharlach más adelante). Sobra señalar la duplicidad o, mejor dicho, la complementariedad, de la pareja Lönnrot-Scharlach, que como todo héroe y su némesis se necesitan mutuamente y son, en realidad, una sola criatura. Como el lector y el autor.

La credulidad lectora de Lönnrot se mantiene casi hasta el final cuando, ya sorprendido por Scharlach y sus secuaces, aún pregunta: "Scharlach ¿usted busca el nombre secreto?" (Borges, 2011, p. 190). La subsecuente explicación del criminal pone de relieve el papel que la lectura tuvo en la elaboración de su trampa:

> A los diez días yo supe por la *Yidische Zaitung* que usted buscaba en los escritos de Yarmolinsky la clave de la muerte de Yarmolinsky. Leí la *Historia de la secta de los Hasidim;* supe que el miedo reverente de pronunciar el nombre de Dios había originado la doctrina de que ese Nombre es todopoderoso y recóndito. Supe que algunos Hasidim, en busca de ese Nombre secreto, habían llegado a cometer sacrificios humanos… Comprendí que usted conjeturaba que los Hasidim habían sacrificado al rabino; me dediqué a justificar esa conjetura (Borges, 2011, p. 191).

No puede dejar de observarse que las lecturas que lleva a cabo Scharlach son solo posibles gracias a la masificación: la de la prensa y la de una edición popular de una obra de Yarmolinsky. Con esas lecturas populares vence al sofisticado y pretendidamente erudito Lönnrot. La cultura de masas se impone al antiguo saber especializado.

Al final, a pesar de su inobjetable derrota, Lönnrot todavía se da el lujo de censurar la obra de Scharlach, con cierta soberbia no ajena a cierta crítica literaria: "En su laberinto sobran tres líneas –dijo por fin–. Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero *detective*" (Borges, 2011, p. 192). Scharlach bien podría haber hecho suyas las palabras de Borges (1957) en "La supersticiosa ética del lector": "Ya no van quedando lectores, en el sentido ingenuo de la palabra, sino que todos son críticos potenciales" (p. 46). Por cierto, ¿habría que leer el último comentario del cuento como una apuesta o toma de partido por la racional cultura griega en contra de la religiosa judía, que había dominado el relato? ¿O quizá malinterpreto, como Lönnrot? De cualquier modo, lo que está fuera de toda duda es la trascendencia que la lectura, el lector y su crítica poseen en "La muerte y la brújula".

CONCLUSIÓN

"Leer mal un texto –sentenciaba Alejandro Rossi (1992), agudo lector de Borges– es la cosa más fácil del mundo; la condición indispensable es no ser analfabeto" (p. 106). El autor argentino elogió constantemente la figura del lector y privilegió su encomio a su crítica, pero no dejó de hacerla a través de su ficción. En "Examen de la obra de Herbert Quain" critica al lector convencional que no hace un esfuerzo para comprender una innovación literaria, al que malinterpreta y celebra una obra por las razones equivocadas y al presuntuoso que se cree escritor; en "La muerte y la brújula", al que lee apresuradamente, al que subestima las dificultades de la lectura y la interpretación, al que se pasa de listo, al que cree entender sin realmente hacerlo. Ambos tienen en común el defecto de la vanidad, o sea, la falta de sustancia y la arrogancia de suponer que leer (y escribir) es más fácil de lo que realmente es. De fondo, la crítica borgeana va enderezada también hacia la masificación de la lectura y la escritura, a una sociedad en donde no hay nadie que no sea, o no se crea, escritor, como deploraba Quain.

REFERENCIAS

Alonso Estenoz, A. (2007). Herbert Quain o la literatura como secreto. *Variaciones Borges*, (23), 51-67.

Balderston, D. (1996). Fundaciones míticas en "La muerte y la brújula". *Variaciones Borges,* (2), 125-136.

Borges, J. L. (1957). *Discusión*. Emecé.

Borges, J. L. (1990). *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en* El Hogar *(1936-1939).* Tusquets.

Borges, J. L. (2011). *Cuentos completos*. Lumen.

Dyson, J. P. (1985). On Naming in Borges' "La muerte y la brújula". *Comparative Literature*, (37), 140-168.

Fishburn, E. y P. Hughes (1990). *A Dictionary of Borges*. Duckworth.

Hart, D. J. (2012). The Man Who Would Be Quain: Borges, the Detective Story and Ellery Queen. *Variaciones Borges*, (34), 39-57.

Parodi, C. (1999). Borges y la subversión del modelo policial. En R. Olea Franco (ed.), *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos* (pp. 77-98). El Colegio de México.

Piglia, R. (2015). *El último lector*. Debolsillo.

Ramos-Izquierdo, E. (2011). *Contrapuntos analíticos a "Examen de la obra de Herbert Quain", op. 2*. Rilma 2 / adehl.

Rossi, A. (1992). *Manual del distraído*. Fondo de Cultura Económica.

ÍNDICE

Prefacio. Los desafíos de la teoría literaria 7
José María Pozuelo Yvancos

Presentación 21
Norma Angélica Cuevas Velasco
Raquel Velasco

I. LABERINTOS ESCRITOS E IMAGINADOS

Autor y personaje: la escritura secreta de Alejandro Rossi 31
Malva Flores

Saturno devorado: relaciones familiares en la obra de Eduardo Halfon 57
Basilio Pujante Cascales

"Fantasmas de celuloide": el pensamiento cinematográfico de Javier Marías 81
Carmen María López López

La autopoética arácnida de Enrique Vila-Matas en *Montevideo* 105
Carmen María Pujante Segura

Seguir el juego: Claves para descifrar el tablero musical de *Rayuela* 127
Raquel Velasco

II. *PUZZLES* LITERARIOS

La descripción "desatada" en *Antagonía* de Luis Goytisolo 149
Antonio Candeloro

Intertextos apócrifos en la escritura de Sergio Pitol, una panorámica 177
Riccardo Pace

Parodia de Gerardo Diego y transfiguración narrativa en un cuento de Edmundo O'Gorman 201
Bryan Klett García

El habitante y su esperanza, rompecabezas narrativo 225
Gabriel Manuel Enríquez Hernández

III. Alquimias metapoéticas

La confesión narrada en el pensamiento literario de Ignacio Solares 257
Norma Angélica Cuevas Velasco

Tipología de las autopoéticas y análisis crítico: la poesía de Ángel González 281
José Ángel Baños Saldaña

El realismo en los microrrelatos de Manuel Moyano: *Teatro de ceniza* (2011) 307
Barbara Greco

"El lector, distraído por la vanidad…": crítica del lector en *Ficciones* de Borges 323
Pablo Sol Mora

Siendo rector de la Universidad Veracruzana
el doctor Martín Gerardo Aguilar Sánchez,
se concluyó la edición de
Escrituras desbordadas.
Variaciones sobre el pensamiento literario
de Norma Angélica Cuevas Velasco
y Raquel Velasco (coordinadoras)
en julio de 2023.

Estas Escrituras desbordadas. Variaciones sobre el pensamiento literario son lecturas que apuestan por la vigencia y la pertinencia de los estudios literarios de tradición filológica. Autores de connotadas universidades de España, Italia y México se unen en este volumen colectivo buscando explorar los andamiajes de las obras literarias y desde allí señalar nuevas rutas de interpretación en torno al pensamiento literario. Escudriñando en aristas como la modernidad, la trascendencia textual, la crisis de las formas discursivas y genéricas, desde diferentes aproximaciones, las páginas aquí reunidas indagan en los pliegues metaliterarios de aquellas escrituras cuya expresión transforma los límites de la ficción, las figuraciones autorales o las visiones del mundo, para abrir el lenguaje a la reflexión de ideas acerca del ser y los modos de existencia de la literatura.

El diálogo cruzado, abierto o secreto entre los colaboradores de este esfuerzo compartido da la pauta para espigar en la obra de distintos escritores y ahondar en las variaciones de los complejos universos involucrados en la tarea de construirse como artistas y hacer obra, sin olvidar el relevante papel del lector en la comprensión de ese arco tensional que se forma entre el espíritu crítico y el espíritu creador, entre el poeta y el intelectual.

< 014858 859910 9 786078

Universidad Veracruzana
Dirección Editorial